

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Vigencia del Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg, en las
prácticas artísticas contemporáneas (1985-2018).**

La memoria como recurso y el re-acontecer de la imagen

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Enrique César Krause Buedo

DIRECTOR

José Manuel Gayoso Vázquez

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Bellas Artes
Programa de Doctorado en Bellas Artes



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE**
MADRID

Tesis doctoral

**Vigencia del *Atlas Mnemosyne*,
de Aby Warburg, en las prácticas
artísticas contemporáneas
(1985-2018).**

***La memoria como recurso
y el re-acontecer de la imagen***

Tesis doctoral
Memoria para optar al título de Doctor en Bellas Artes
Presentada por
Enrique César Krause Buedo

Director:
José Manuel Gayoso Vázquez

Madrid, 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Enrique César Krause Buedo _____,
estudiante en el Programa de Doctorado en Bellas Artes _____,
de la Facultad de Bellas Artes _____ de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

Vigencia del Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg, en las prácticas artísticas
contemporáneas (1985-2018). La memoria como recurso y el re-acontecer de la imagen

y dirigida por: José Manuel Gayoso Vázquez

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 27 de mayo de 2019

Fdo.: _____

Krause

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Bellas Artes
Programa de Doctorado en Bellas Artes



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

Tesis doctoral

**Vigencia del *Atlas Mnemosyne*,
de Aby Warburg, en las prácticas
artísticas contemporáneas
(1985-2018).**

***La memoria como recurso
y el re-acontecer de la imagen***

Tesis doctoral
Memoria para optar al título de Doctor en Bellas Artes
Presentada por
Enrique César Krause Buedo

Director:
José Manuel Gayoso Vázquez

Madrid, 2019

Este trabajo debe agradecimiento a quien dio posibilidad, cuando era proyecto, de convertirlo en propuesta de doctorando; el profesor José Manuel Gayoso Vázquez. Quiero además incluir en primer lugar a mi madre, Josefina Luisa Buedo Motteau y a mi tía María Luz Andueza Busto. Luego, y en orden alfabético a; Santiago Buedo Motteau, Rosa María de Francisco Andueza, Victoria Krause y Buedo, Silvana Landolfo, Jorge Levenfeld Beascochea, Soledad Levenfeld Beascochea, Jesús Navia Herrero, Maximiliano Geffner, Javier Ochoa Hidalgo, y Sara Vicente Castaño. Finalmente, añadir a Martha Asunción Alonso, a Gabriel Borcel Romano y a los evaluadores expertos externos; la Dra. Noemí Peña Sánchez y el Dr. Antonio Pablo Romero González.

Índice

Resumen / Abstract	9
Introducción	11
Objetivos	13
Objetivos generales	14
Objetivos específicos	14
Hipótesis	16
Metodología	19
Líneas temáticas	22
1. Capítulo I. A modo de índice	27
1.a. Cartografiar tiempo y espacio	27
1.b. El “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg. Los paneles “Índice”	34
1.a. Artistas de las totalidades	37
Primera parte	
2. Capítulo II	45
2.a. El fuego, la guerra y algunas de las primeras creencias civilizadas	45
2.b. El ritual de la serpiente	51
2.c. Artistas de las primeras formas	55
3. Capítulo III	63
3.a. Los mandalas orientales y la búsqueda de la belleza	63
3.b. Atlas de círculos, órbitas e influencias de un mundo amplio	69
3.c. Artistas de lo bello	72
4. Capítulo IV	79
4.a. El arte de la memoria	79
4.b. Atlas del saber	90
4.c. Artistas con tipologías ordenadas	94
5. Capítulo V	103
5.a. La música de Orfeo y las nuevas estéticas	103
5.b. Dioniso en el centro del Atlas	111
5.c. Artistas de la acumulación	115
6. Capítulo VI	123
6.a. Batallas y accesos a círculos de poder	123
6.b. La Cappella Sasseti y otros mecenazgos	131
6.c. Artistas, instituciones y creencias	135
7. Capítulo VII	145
7.a. Ninfas y profetas. Feminismo y postmemoria	145
7.b. El “Atlas Mnemosyne” como registro de las profecías y de los escándalos	154
7.c. Artistas de la postmemoria	156

8. Capítulo VII. A modo de interludio	165
8.a. Los objetos animados y los inanimados. Su carga memorial	165
8.b. Círculos de vida y la Fortuna en el Atlas	176
8.c. Artistas y marcas a fuego	180
Segunda parte	
9. Capítulo IX	187
9.a. La acción de ponerse en pie. El deseo y su recuerdo	187
9.b. Musas para la ascensión y caída	196
9.c. Artistas en el gesto	199
10. Capítulo X	205
10.a. Nostalgia y melancolía. Repetición e inactividad	205
10.b. Atlas entre el signo de Saturno y el de los dioses fluviales	217
10.c. Artistas navegantes	220
11. Capítulo XI	229
11.a. Un estudio sobre las visualidades sostenibles y la duración	229
11.b. Atlas del teatro y de las narraciones como ceremonias	238
11.c. Artistas entre lo capilar y la intimidad	244
12. Capítulo XII	253
12.a. La memoria sobre el hoy y sobre el mañana	253
12.b. El atlas más urgente	259
12.c. Artistas de la última bandera; la bandera blanca	265
Conclusiones	271
Bibliografía	275
Bibliografía general	275
Bibliografía de catálogos de artistas	279
Internet	282
Filmografía	283
Otros	283

Resumen

La investigación realizada bajo título “Vigencia del Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg, en las prácticas artísticas contemporáneas (1985-2018). La memoria como recurso y el re-acontecer de la imagen”, estudia modos de establecer sistemas que permitan relacionar la investigación del historiador mencionado, cuyo título refiere a la diosa de la memoria de la mitología griega, con las prácticas actuales; es decir, una labor investigadora sobre la memoria, desde diferentes epistemologías, y el modo en que esta incide especialmente en los artistas a la hora de crear. Mostrando en ocasiones, temáticas antiguas ya en desuso, que vuelven sin embargo, a aparecer como motivo o detalles conformadores de trabajos artísticos actuales.

Así, intenta abordar desde todos los planos posibles, qué es la memoria, lo memorable, el acto de recordar, etc. El modo en que el recurso a la memoria actúa en el artista cuando crea, en el espectador cuando experimenta; en el diálogo e intercambio de recursos que se produce a través del arte. Especialmente atendiendo al recurso memoria.

El texto demuestra de modo práctico, la vigencia del “Atlas Mnemosyne”, indicando relaciones con el arte contemporáneo. Parte de una división de los 63 paneles en que quedó configurada esta obra basada en un sistema mnemotécnico sobre los intereses del historiador del arte Aby Warburg, en doce unidades de contenido justificadas. Dentro de ellas, se consignan contenidos epistemológicos; fundamentalmente de Filosofía, Psicología y Economía. A continuación, se hace un estudio según la fragmentación referida, que es correlativa según el orden de los paneles de dicho atlas. Este estudio, utiliza también el método del dibujo como herramienta práctica para aprehender contenidos. Los dibujos se realizan en el marco del pensamiento general de su autor, y se presentan como carátulas ilustradas de cada capítulo. De este modo, en relación a cada uno de los doce apartados y con asociaciones fundamentadas, se consignan y describen prácticas artísticas contemporáneas del período acotado; 1985-2018.

Abstract

The research carried out under the title “Currency of the Atlas Mnemosyne, by Aby Warburg, in contemporary artistic practices (1985-2018). Memory as a resource and the revival of the image”, studies ways of establishing systems that allow us to relate the historian’s research, which title refers to the goddess of memory of Greek mythology, with current practices; in other words, a research work on memory, from different epistemologies, and the way in which it especially affects artists when creating. Showing on occasions, old themes, already in disuse, that return to appear as motifs or shaping details of current artistic works.

In this way, it attempts to approach from all possible perspectives, what memory is, what is memorable, the act of remembering, etc. The way in which it acts in the artist when he creates, in the spectator when he experiments; in the dialogue and exchange of resources that is produced through art. Specifically, in the flow of the memory resource during the development of this type of transaction.

The text demonstrates in a practical way, the actuality of the “Atlas Mnemosyne”, showing his relationship with contemporary art. It is based on a division of the 63 panels, in which this work by art historian Aby Warburg was configured, based on a mnemonic system about the interests of art historian Aby Warburg, into twelve units of justified content. Within them, epistemological contents are consigned; fundamentally from Philosophy, Psychology and Economy. Then, a study is made according to the fragmentation referred, that is correlative according to the order of the panels of that atlas. This study, which also uses the drawing method as a practical tool to apprehend contents, is carried out in the context of the general thought of its author. In this way, in relation to each of the twelve sections and with well-founded associations, some contemporary artistic practices of the limited period 1985-2018 are described.

Introducción

La introducción más lógica de un texto que trata fundamentalmente sobre la memoria sería la de invitar a su lectura con la idea de que la misma causará un efecto memorable; que el escrito será recordado. Una invitación de este tipo carecería de humildad incluso contando con la consideración de que dicha memoria pueda ser la de haber leído un texto infame. Muchas personas, me temo, tenemos la experiencia del recuerdo de una lectura así. Diremos solamente que esperamos no sea el caso. Que se trata de un texto que intenta abordar desde todos los planos posibles, qué es la memoria, lo memorable, el acto de recordar, etc. El modo en que eso actúa en el artista cuando crea, en el espectador cuando experimenta, en el diálogo e intercambio de recursos que se produce a través del arte. En concreto, en el flujo del recurso memoria durante el desarrollo de este tipo de transacción.

Del mismo modo que cualquier texto suele estar separado de algún modo; capítulos, párrafos, etc., este trabajo debe materializarse de modo compuesto. Podríamos emprender una catalogación de saberes o prácticas de un modo alfabético o cualquier otro. Hablaríamos de una sintaxis discursiva; un orden, montaje, clasificación, sistema de archivo, etc. Son palabras que remiten a la biblioteconomía. Para este trabajo hemos acudido a la obra de un historiador del arte; Aby Warburg, para utilizarla a modo de archivador. Su trabajo epistemológico nos parece que ofrece así, además de un contenido, una herramienta útil a modo de contenedor.

Así pues, puesto que una introducción, es de algún modo una presentación; este envoltorio contiene a su vez, dicho contenedor, que hemos dispuesto aquí en una estructura similar a la de un archivador de doce cajones

Objetivos

Es cada vez más frecuente en las prácticas artísticas contemporáneas el uso de los conceptos de almacenamiento o de archivo entre de los diferentes actores del mercado artístico actual. Se resolvió por ello, el estudio del recurso a la memoria, dentro de los parámetros de su materialidad; es decir; analizar la temática de la memoria desde las diferentes epistemologías, y en lo referente a obras de arte, sobre todo a través de aquellas con utilización de dichos sistemas de almacenamiento y archivo.

A raíz de las recomendaciones dadas por la doctora Noemí Peña Sánchez y el doctor Antonio Pablo Romero González, dentro de sus fichas de Informe razonado de los evaluadores expertos EXTERNOS al “Programa de Doctorado regulado por el R.D. 99/2011”, se añadirán al final del presente apartado, dos subapartados: “Objetivos generales” y “Objetivos específicos”. En los mismos, según estas sugerencias, que se entienden como objetivas y bien orientadas, se definen más claramente los propósitos que se han tenido en cuenta para la elaboración de la Tesis.

La definición de dichos propósitos ha sido producto de una orientación progresiva. Así vemos que una primera intencionalidad de objetivos, que se presentaron imposibles de conseguir, dio lugar a la palabra “administrar” en el título primitivo. Dentro de los intereses investigadores, se trataba de introducir el estudio de una posible racionalización del uso del recurso a la memoria. Se quería intentar un esbozo de estudio sobre la posibilidad de su utilización de un modo que podríamos llamar responsable, o incluso ecológico. La demostración de esta necesidad de racionalización se tornó no demostrable ya desde el comienzo del trabajo. Al tratarse de un recurso inmaterial, la investigación parecía tornarse demasiado especulativa. Es por eso por lo que se menciona su dimensionalidad más física, y se enfoca el trabajo así, sobre todo a aquellos artistas que trabajan con el concepto de archivo y/o el recurso a las narraciones e imágenes que se pueden encontrar en los mismos, ya sean propios o ajenos.

Así pues, con la necesidad de redefinición de la investigación, se constató que el título original; “Administrar la memoria como recurso en las artes plásticas contemporáneas”, respondía sobre todo a intereses que, en el desarrollo del trabajo no se realizarían adecuadamente, y/o que no era posible la consecución definitiva de los objetivos, dentro de los fines propuestos de dar con nuevas aportaciones al conocimiento sobre la posibilidad de administrar el recurso memoria. Este descubrimiento, dio como resultado un redireccionamiento. Se consideró así, que la mención al historiador Aby Warburg, y su trabajo, debía constar en el título. Se sabe que el “Atlas Mnemosyne” es el trabajo póstumo e inconcluso que legó el historiador y pensador Aby Warburg (Alemania, 1866-1929). La vigencia de este trabajo del historiador resulta, al fin, determinante del desarrollo que finalmente define la investigación. Si bien la voluminosa biblioteca del Instituto Warburg comprendió toda clase de saberes desde sus inicios, su creador, como se sabe, trabajó fundamentalmente sobre la temática del Renacimiento para la elaboración del atlas. Sin embargo, creemos que la utilización de esa temática, lógicamente no contemporánea a nuestra época, ni en su mayoría, a la suya, se debe únicamente a que se trataba de aquello sobre lo que más había estudiado, aquello sobre lo que sus conocimientos eran suficientemente sólidos como para construir sobre ellos su obra póstuma. De este modo, desarrollamos entonces un trabajo de comprobación del modo en que el autor tenía, ya desde el origen de la elaboración de su atlas, una idea diferente a la de tratar

meramente sobre esta época. Entendemos que el “Atlas Mnemosyne”, del modo en que se deja ver sobre todo en sus primeros y últimos paneles, es un intento de crear un cierto compendio de conocimientos en general, sobre todas las temáticas de interés de su autor. Estos intereses, como prueba la heterogeneidad de disciplinas tratadas en los apartados de la biblioteca que legó su autor, son lo suficientemente variados como para que encontremos a día de hoy, en este trabajo, una herramienta de utilidad a modo de estructura, en la que incluir la también enorme variedad de intereses de las prácticas artísticas más actuales. Es decir; Warburg utilizó la temática renacentista como ejemplo de los habituales relatos, narraciones y mitologías que, en lo fundamental, según intentaba probar; son inalterables, y el hombre los ha necesitado a lo largo de su historia. Del mismo modo, en su mayor parte, siguen siendo necesarias hoy día. Aun así, el historiador no da pautas de creer que este hecho sea excluyente de debates sobre nuevos discursos en formación, en cuyos límites habitualmente creamos nuevos saberes. Del mismo modo, tampoco nosotros creemos en la posibilidad de totalizar un compendio de saberes.

Así, nuestra lectura del Atlas, como la de muchos pensadores actuales, es la de entenderlo no solamente como un contenedor cronológico de piezas fundamentalmente renacentistas, aunque en buena medida si lo sea, sino como una herramienta mnemotécnica. Un espacio donde colocar parcialidades sobre la identidad cultural en general, para su análisis y comparación. Estos fragmentos, dispuestos así, a modo de un montaje, que en su época era un sistema de vanguardia reservado sobre todo al terreno artístico, resulta ser, según nos parece, una herramienta pensada antes de la Segunda Guerra Mundial, que todavía hoy presta buen servicio.

Objetivos generales

Entre los objetivos generales, destacamos entonces, el de establecer sistemas que permitan relacionar la investigación del historiador mencionado, con las prácticas actuales; es decir, realizar una extensa labor investigadora sobre la memoria, comenzando por el estudio de dicho atlas y las temáticas de la Historia del Arte a las que refiere, así como también, desde diferentes epistemologías. Con estas investigaciones expuestas, se propone el objetivo de establecer el modo en que la memoria incide especialmente en los artistas a la hora de crear y en los espectadores a la hora de experimentar las propuestas. En ocasiones, se muestran temáticas antiguas ya en desuso, que vuelven a aparecer, sin embargo, como motivo o detalles conformadores de trabajos artísticos actuales.

Objetivos específicos

Como se comentaba al comienzo del apartado, añadimos aquí, como reforma sobre el primer documento que manejaron los evaluadores, una serie de objetivos específicos que se han desplegado durante el desarrollo de la Tesis.

Observaremos, en principio, que el objetivo general indicado, marcaba intencionalidad de crear una estructura sobre la que colocar prácticas artísticas contemporáneas bajo estrategias afines a los intereses marcados en la obra póstuma warbureana. Una vez establecida dicha estructura,

surgieron temáticas sobre las que fue necesario desarrollar habilidades investigadoras. Dichas temáticas que se reflejan en el trabajo final, pero que lógicamente no se pueden considerar objetivos planteados en el inicio de la investigación, resultan, como bien indica la evaluadora mencionada, relevantes en cuanto a los intereses tratados. Se reconoce así, que en general, los objetivos investigadores del doctorando, abordan temáticas tan abiertas como amplias, y que esos objetivos se han ido marcando tanto por los requerimientos de la estructura obtenida con la investigación del “Atlas Mnemosyne”, como por los intereses de estudio del investigador, y son característica particular en el presente trabajo, en el que se busca no solamente la demostración de objetividad de una teoría o intuición inicial.

De ese modo indicaremos algunos objetivos específicos enunciados y numerados:

1- Establecer estrategias para la conexión de cada capítulo con obras contemporáneas basándose en relaciones de afinidad por sistemas abiertos no solamente a lo iconográfico, sino también a los aspectos temáticos que puedan establecer vínculos con el mayor número de epistemologías posibles, destacando la posibilidad de desarrollar sistemas que permitan aprehender también las realidades imaginarias.

2- Una revisión histórica del “Atlas Mnemosyne” y los antecedentes de su aparición, en referencia a la circunstancia individual de su creador, a los hechos históricos que se desarrollaban en el momento, y a la repercusión de estos hechos sobre este particular pensador.

3- El establecer como base, un trabajo visual de un estudioso de tan profundo conocimiento cultural, invita a desarrollar un método de aprendizaje de contenidos por un sistema lento, que asegure la persistencia de ciertas imágenes en el pensamiento. De esta manera, la aparición reiterada por capas temporales de dichas imágenes en la memoria, permite las relaciones entre ellas con la mayor cantidad de ideas posibles. El doctorando, durante el transcurso de su carrera profesional como ilustrador, comprobó como el método del dibujo aseguraba una cierta perdurabilidad en la memoria de las imágenes en quien las ha dibujado. El método fue desarrollado así, sin saber incluso a fecha de hoy, si se trata de una metodología ya referida de manera académica en algún trabajo anterior, estableciendo como objetivo, el evaluar su operatividad. Entendemos, en todo caso, tal como marca la doctora Noemí Peña Sánchez en su evaluación, que se trata de una estrategia visual de creación de conocimiento que cobra relevancia creciente, y que podría enmarcarse en los usos cada vez más frecuentes del denominado “Practice-based research”.

4- Una vez aprehendidos, en cierta medida, los contenidos del Atlas de Warburg, la consecución de una estructura a partir de este trabajo marcaría el objetivo de hacer que la misma estructura así creada, realice el papel de soporte o “suelo” de un tipo de narrativa que, en cualquier caso, se demuestra reticente a ser considerada como tal. Se trata, en cambio, de un despliegue de contenidos abiertos que evitan, en lo posible, responder a la idea argumental de búsqueda de cualquier desenlace, al modo de una narrativa al uso.

5- Finalmente, se marca también como objetivo, una propuesta de ejercicio mnemotécnico que permita la creación de relaciones igualmente amplias. Dicho ejercicio es requerido en el lector de modo intencionado, tanto en base a la auto referencialidad sobre temáticas que se advierten por desarrollar y/o se anuncian como ya desarrolladas en propio texto, como, y de regreso a los usos artísticos contemporáneos, el traer a la memoria del lector determinadas piezas, sin utilizar su imagen.

Hipótesis

Una primera aproximación a la temática de la memoria, en base a lecturas fundamentalmente literarias, despertaron el interés en el doctorando de trabajar sobre el tema, y se realizó una acumulación de citas de autores que hacían referencia a la misma. La primera, e indudable aparición dentro de ellas, era la de la autoría de Proust. Llegados a esta constatación, y en un primer acercamiento a los intereses de investigación de este autor, se llegó al pensamiento de Bergson. Si bien la relación entre sus teorías sería negada por Proust, se sabe que no solamente se conocían personalmente, sino que existía clara influencia mutua. En cualquier caso, la diferencia, bien subrayada por el literato, con respecto al filósofo, era la que existiría entre estudios sobre la memoria voluntaria (Bergson) e involuntaria (Proust). La misma acumulación de citas sobre la memoria realizada, como se mencionó, al disponer sus partes de una manera u otra, nos descubría una posibilidad de interconexiones que en unos casos eran buscadas voluntariamente, pero en otros eran inevitablemente descubiertas, al cabo, como situadas de manera involuntaria, y sin embargo no exentas de asociaciones inconscientes. Así, nuestro estudio atenderá, por un lado, a la posibilidad de que se considere la inexistencia de una grieta tan profundamente marcada entre ambos tipos de memoria; la voluntaria y la involuntaria. Y lo hará fundamentalmente a través del estudio del material onírico.

A raíz de la recomendación dada por el doctor Antonio Pablo Romero González, dentro de su ficha de Informe razonado de los evaluadores expertos EXTERNOS al “Programa de Doctorado regulado por el R.D. 99/2011”, se incluye mención en este apartado, a la relación entre la memoria involuntaria y la clasificación anómica, como problemática donde la psicología como territorio empírico, podría de manera hipotética, orientarnos sobre el carácter de causa o el sentido aleatorio de su disposición. Atenderemos, no obstante, siempre a que se trata de un trabajo del Plan de Doctorado en Bellas Artes, y que esa será la perspectiva de enfoque¹.

Ambos tipos de memoria mencionados; la voluntaria y la involuntaria, en una primera fase de la investigación, se nos aparecen como contenidos que en determinados casos, vendrían a suplir funciones de lo cognitivo. En ese sentido es en el que se nos aparece en principio, la figura de Aby Warburg. Aventuramos que el estudio de su trabajo intelectual nos acercará a una inmensa cantidad de contenidos culturales, pero también a un particular modo de asociaciones mnemotécnicas. Unas asociaciones muy personales, e incluso en ocasiones; idiosincráticas, como sistema de construcción de herramientas de pensar racionales. Serían unos sistemas que no dejarían de tener un sustrato de herencia de su penosa experiencia de incapacidad de razonamiento durante un período de su vida. Dicha mnemotecnia, creemos que nos podría ayudar a establecer nexos más generalizables entre memoria y conocimiento.

Asimismo, esta generalización, nos invita a una segunda hipótesis, que es la que se plantea de relación entre memorias individual y colectiva. Aventuramos que la creación de nexos entre una y otra, no solamente serviría para que las experiencias individuales produzcan aprendizajes compartibles y para la comprensión de diferencias, sino también, para establecer un cierto tipo de conexiones entre diferentes creencias, mitologías y narraciones, que en determinado momento nos permita, sin caer en fabulaciones de globalización idealizadas, comprender algunos sistemas

¹ Las cuestiones de lo consciente e inconsciente que el Dr. mencionado, considera particularmente en sí, una limitación, deben ser entendidas desde la perspectiva de un trabajo realizado como investigación de Artes Plásticas, como indico en el capítulo ocho. Dentro de este terreno de estudio, las implicaciones de estos términos han terminado por denotar, con el tiempo, significados diferentes a los que tienen en el campo de lo puramente psicológico. El trabajo de los surrealistas, por ejemplo, se asocia en este terreno inmediatamente al inconsciente, por la aparición de este tipo de denominaciones al difundirse las teorías psicoanalíticas en paralelo al desarrollo de la actividad de dicha vanguardia. La asociación del surrealismo con lo inconsciente, tomado como ejemplo, es así inevitable, y no puede imputarse a ningún territorio empírico en exclusiva. De este modo, el trabajo de las artistas Susan Hiller, Dora García, Louise Bourgeois, entre muchas otras que se mencionarán (y cabe decir que fundamentalmente se trata de mujeres), no sería comprensible sin atender a estas teorías cuyas repercusiones son indiscutibles, también dentro del período acotado.

de asociaciones cognitivas que se han ido creando por comunidades, de manera muy afín, o con sistemas traducibles a los del resto de los humanos.

En referencia, como comentábamos, al estudio del trabajo intelectual del historiador Aby Warburg, el amplio despliegue de enfoque y difusión de su obra, que supone gran parte del trabajo de Didi-Hubermann, tanto en sus libros, como en las exposiciones comisariadas, debe destacarse². A su parecer, Erwin Panofsky y Ernst Gombrich, ambos discípulos y estudiantes de su Instituto, habrían neutralizado el proyecto warbурgeano durante años, por medio de discursos que lo llevaban a un obsoleto siglo XIX³. Es probablemente en esta dirección de ideas, lo que hace, a su vez, a Didi-Hubermann mencionar a Frances Yates, únicamente en su trabajo sobre el arte de la memoria, y no su trabajo sobre filosofía oculta y sobre las artes de G. Bruno⁴. Aunque es verdad que esos ensayos no están centrados en la memoria propiamente, quizá hoy día, a partir de las reflexiones de Isabelle Stengers que trataremos, este tipo de saberes puedan reingresar, revisados en los circuitos académicos. El caso de Panofsky, sí, consideramos que resultó ensombrecer de alguna manera el de su maestro, debido a la amplia repercusión de su, sin duda, relevante análisis de la iconografía e iconología. A diferencia de este último historiador, Gombrich, quien luego dirigiría el Instituto Warburg, en lugar de ocultar la obra o relegarla al siglo XIX, del modo que indica Didi-Hubermann, creemos en su trabajo como divulgador, y señalamos su tono como admirativo hacia el conocimiento de Warburg. En su libro que analizamos; “Aby Warburg. Una biografía intelectual”, el tono académico del mismo, y su esfuerzo por llevarlo a una normatividad más aceptable para la época, es lo que puede haber dado esta idea, al escritor y comisario francés. En cualquier caso, hoy día, y en parte, gracias al trabajo de este actual estudioso; Didi-Hubermann, entendemos el carácter visionario de la obra warbурgeana, del mismo modo que en su época contemporánea, también lo entendió Benjamin. Pensador estudiado, y también ampliamente visionario, que denotó su foco de atención e interés en Warburg, y despertó así también, entre los lectores más recientes de esta obra benjaminiana, renovada curiosidad y nuevo enfoque al estudio de obras como el “Atlas Mnemosyne”.

La atención que se presta en este trabajo a este atlas, persiste a pesar de saber que, en ciertos ambientes académicos, estos atlas visuales, son habitualmente vistos con sentido meramente educativo y de popularización de conocimiento. Se trata probablemente, del vestigio de los famosos libros de Atanasius Kircher, para quien el auge de distribución bibliográfico, por las modernas técnicas de Gutenberg, significó un enorme éxito y acogida de sus libros de grabados, sobre todo para el público infantil de las familias que podían permitírselos. El “Atlas Mnemosyne”, en cambio, y utilizando las palabras del propio Didi-Huberman, es una “historia de fantasmas para personas mayores⁵”, con episodios bastante oscuros, y destinado a un público suficientemente adulto y cultivado.

La interpretación presentada no pretende ser excluyente de otras, ni tan siquiera ser tomada como exenta de subjetividad, ya que no podemos revivir al autor para interpelarlo. Se trata de una lectura del atlas warbурgeano, que creemos, presenta una estructura no exenta de novedad, y que se suma pues, a las preexistentes, con sus propias peculiaridades personales, adaptando a una idea propia de lo considerado afín con las interpretaciones ya expuestas, aportando matices a estas aportaciones que nos resultan afines, y enmarcando las mismas en el contexto nuevo de esta lectura global creada.

En este sentido, de la lectura particular de Didi-Huberman, que es a su vez, bastante abierta, tomamos como foco común la idea del deseo de Warburg de poder “abrazar” con la mirada, toda la Historia del Arte, con objeto de poder criticarla sin contemplaciones. Él mismo pone en duda las

2 Como ejemplo más destacado, la exposición “Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?” que analizaremos en detalle.

3 DIDI-HUBERMANN. (2010). *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Ensayo preliminar de la exposición de la nota anterior. Pág. 128.

4 Ibidem, págs. 165-166. Yates es mencionada desde su libro “El arte de la memoria”, como un vocabulario que reactualizó Foucault, donde destaca cómo “las ideas no salen ‘armadas’ de la cabeza de los eruditos, sino que dependen de ‘aparatos de memoria’”.

5 Ibidem, pág. 165.

opciones de interpretación, tanto de Fritz Saxl, como de Fernando Checa, por deterministas. Del mismo modo, cuestiona la visión de este atlas como un compendio “anómico”, como lo describiría Benjamin Buchloh, ya que su misma función crítica lo dejaría fuera de esta anomia, y de la ausencia de intencionalidades⁶. Estudiaremos sin prejuicio, en este trabajo, todas estas lecturas junto con algunas de las otras existentes, y lo haremos también de un modo crítico. Incluso crítico también hacia la muy certera lectura del mismo Didi-Hubermann, como veremos a continuación.

Es de común conocimiento que el “Atlas Mnemosyne” resulta un trabajo inconcluso, sin embargo la idea que se propone aquí, parte desde el hecho mismo de tomar como un punto referencial de inicio de un análisis, lo inconcluso. Considerar dicho estado de un proyecto, como una solución provisional. Se permite así, la consideración de dicha solución provisional como un resultado, dentro de un modo de pensar que no se exige a sí mismo una narratividad con un desenlace, como creemos que era el modelo de pensamiento de su autor. A diferencia de Didi-Hubermann, quien toma el “Atlas Mnemosyne” como un “todo”, y no se entretiene, al menos en las lecturas encontradas, en un recorrido lámina por lámina de este Atlas final. Entendemos que este autor considera que deben tenerse en cuenta, sobre todo, sus diferentes versiones, incluidas las provisionales. Este trabajo, en cambio, cree en la versión final, incluso tomada como inconclusa. La versión última, con sus 63 paneles, es admitida aquí, pues, como una herramienta válida, a modo de algo con una suerte de resolución, aunque no pueda llamársela “final”. En ella, podemos distinguir claramente una suerte de paisaje en el que el “lejos” y el “cerca” son aproximaciones respectivas a un “pasado” y “presente” de Warburg que, si bien es entendido como descubridor de un modo de historiar atemporalmente, él mismo no podía sustraerse del todo a esa idea de temporalidad. En su condición de enfermo recobrado, cualquier apoyo cognitivo resultaba útil, y el uso de la temporalidad lineal no estaba exento del todo, de servir de referencia. Lo que en verdad entendemos como descubrimiento de ese modo atemporal de leer la historia, existía en este historiador ciertamente, pero podemos verlo en la medida que disponemos su trabajo verticalmente. Y esa es, creemos, su particularidad esencial. Disponiendo así, en modo metafórico, un resumen de este atlas como un paisaje pintado: en sus primeras láminas nos presentaría un fondo azulado y difuminado, donde colocaría las imágenes más arcaicas. Todo el bloque central, dividido en dos partes; presentaría la escena destacada, que fue el objeto principal de estudio durante su vida, es decir el Quattrocento y el Cinquecento, mientras que en las tres últimas, notamos un primerísimo plano, oscurecido y bien diferenciado, con imágenes de su presente; un momento que el historiador observaba atónito. Ahora bien, si tomamos este paisaje con temporalidades dispuestas en perspectiva, a la manera de un plano, es decir, en dos dimensiones, es allí, cuando el “Atlas Mnemosyne” cobra su verdadero carácter, y el trabajo que sugería Warburg se nos aparece más nítido. Dispuesto a modo de un mapa, es como el trabajo puede verse como un inventario de imágenes mnémicas dispuestas a estampación, indistintamente de su momento histórico. De ese modo podemos desproveer del todo, al Atlas de su temporalidad, para utilizarlo como hacemos aquí; al modo de un “archivador”. Un contenedor que en su origen tendría mucho menos el sentido de una intencionalidad totalizadora, que el de una de sistematización de un orden. Una suerte de prótesis cognitiva que lo ayudaba dentro de sus dificultades para el razonamiento, lógicas luego de su episodio psiquiátrico, y que, a modo de legado, podemos utilizar también nosotros hoy día. Del mismo modo que Fritz Saxl, su asistente, se afanaba una y otra vez, por establecer los mejores modos de clasificación y notación de los volúmenes de su biblioteca, para poder hallarlos con facilidad, Warburg dispone estas láminas con imágenes relacionadas, a modo de sistema mnemotécnico de asociaciones de ideas relacionadas, expuestas de modo gráfico.

⁶ Ibidem, págs. 173-174.

Metodología

Los paneles mencionados durante el texto siempre refieren a los del Atlas de Warburg. En este trabajo, conforman paneles propios, en los que los 63, de la última versión del “Atlas Mnemosyne”, se resumen en doce paneles de dibujos. Estos doce paneles, dan carátula, número de capítulos y estructura a todo el trabajo. Las carátulas están compuestas por dibujos a lápiz realizados por el doctorando. Como metodología, se trata de asimilar contenidos dibujando las imágenes escogidas por Warburg. Encarnar algunas de las imágenes de los paneles como herramienta para comprender. Aprender para saber, o para saber “de un otro modo”, o para saber “una otra cosa” que la que se relaciona, o se espera relacionar con el objeto de estudio.

La selección de las imágenes se debe a dos motivos. En primer lugar, por calidad de reproducciones encontradas⁷, y, en segundo lugar, por criterios de afinidad estética. Estos criterios inevitables, debido a que no se pueden dibujar las más de dos mil imágenes, son “afectivos”; entendiendo que el método de encarnar está, en cualquier caso, en relación con la afectación⁸. La subjetividad del resultado, entendemos que no desmerece la tarea, en el caso del análisis de un proyecto, que ya su autor señala como subjetivo y autobiográfico en sí. Y, en cualquier caso, durante el desarrollo del trabajo, queda evidenciada la interdependencia de las memorias individuales y colectivas, por lo que un discurso que podría entenderse desde la posmodernidad, como minoritario, y lo subjetivo en su calidad de individual es ciertamente minoritario, tiene también su cabida dentro del campo del conocimiento. Al lector queda evaluar, subjetivamente a su vez, si dicha cabida tiene relevancia.

En cualquier caso, el método de las artes plásticas actuales de la archivación anómica es llevado, de algún modo, a una forma de escritura. De modo análogo, y contraviniendo las precauciones al citar nietzscheanas, parece por momentos, acumular o archivar citas bibliográficas consignadas como si se tratase de un catálogo para uso posterior, al modo de los atlas de Gerard Richter. Nietzsche avisa a autores jóvenes que una cita excelente puede arruinar todo un texto, o desmerecer otros pensamientos buenos a su alrededor⁹. La característica probablemente del método de archivación anómica, sea la desconfianza en que existan en verdad, al menos en el trabajo que se intenta con ese método, esos denominados pensamientos “buenos”. Asimismo, la caracterización como archivo anómico de este trabajo, la asumimos casi únicamente con la idea funcional de dejarlo lo suficientemente dispuesto a diferentes y posibles interpretaciones, confiando de este modo optimista, que en una buena lectura del mismo, quede revelado que se trata de un texto abierto, pero para nada exento de un intenso trabajo de selección y disposición del material, dentro de un orden bastante intencionado.

7 Consignadas según parámetros similares a todas y clasificadas en sus paneles en la web del doctorando:

<http://www.enriquekrause.es/artProjects/mnemosyne/todomnemosyne.htm> (Consultado 2 de febrero de 2019)

8 Se considera pertinente, a raíz de la consideración observada por el evaluador experto externo, Dr. Antonio Pablo Romero González, en la que se sugiere reemplazar la palabra “afectación” por “afección”, aclarar que la relación que parece inadecuada a simple vista entre “afectivo” y “afectado”, es intencionada aquí, ya que se cree viable para este caso, si tomamos, por ejemplo; la frase “afectado por un trastorno afectivo”. El método de encarnar una imagen, no tomaría simplemente la categoría de afección relativa a la acepción; “Afición, inclinación o apego que se siente hacia una persona o una cosa”, sino que intenta explicarse como un método que afecta activamente de modo emocional e intelectual, al incorporar una imagen visual dentro del espectro de las que van a ser memorables y, por tanto, susceptibles de crear una mayor cantidad de relaciones, también tanto emocional como intelectualmente, a su paso en cada una de sus intervenciones a través del recuerdo, sobre nuestra psique.

9 NIETZSCHE, Friedrich (1879) *El caminante y su sombra*. Pág. 212 “El pensamiento Bueno, solo hace buen efecto entre sus iguales, que una cita excelente puede arruinar páginas enteras, incluso todo el libro, pues avisa al lector y parece apostrofarle ‘Cuidado yo soy la Piedra preciosa y a mi alrededor solo hay plomo’”.

Es de este modo; en referencia a los paneles, y con anterioridad a su mención y explicación, cómo se compilan y analizan los contenidos de las diferentes epistemologías relacionadas con la temática, y se hacen constar, dentro de relaciones que se fundamentan, con cada uno de los apartados del trabajo warbурgeano. A su vez, con posterioridad a estas explicaciones sobre cada conjunto de paneles, se consigna una serie de artistas contemporáneos que trabajan particularmente con la memoria como recurso, y que también tienen referencia, así, a cada conjunto de esta determinada catalogación propuesta.

La acotación temporal al genérico “artes plásticas contemporáneas”; (1985-2018), es debida al interés que suscita la relación del arte con sucesos sociopolíticos especialmente importantes de la época; como la caída del muro de Berlín, los acontecimientos de la plaza de Tiananmen o el principio del fin del Apartheid en Sudáfrica. Estos sucesos históricos son contemplados con una cierta perspectiva, con un margen previo de unos cuatro años, y aunque no se desarrolle investigación específica sobre ellos, entendemos han influido directamente en un cambio de modos de actuar en el arte contemporáneo. En referencia a hechos culturales, tratamos también, de un momento que nos interesa especialmente; el auge de la postmodernidad. Además de estos sucesos, entendemos que la aparición de Internet como herramienta de trabajo para la investigación y para las prácticas artísticas, ha supuesto un cambio fundamental, y marca también el período indicado, que se toma asimismo con un margen previo de dos años con respecto a lo que se considera su origen, asumiendo que su utilización generalizada se desarrolla a partir del siglo XXI.

Asimismo, dentro de la acotación temporal propuesta, se ha descubierto la necesidad de modificar la idea del estudio de las artes plásticas contemporáneas, por la del estudio de las prácticas artísticas contemporáneas. La investigación, tal como se ha desarrollado, ha dado lugar al descubrimiento de la necesidad de mención y desarrollo de estudio, también sobre trabajos de comisariado y/o investigaciones sobre arte, como concepto expandido de las artes plásticas, dentro de lo que se desarrolla en nuestros días en el terreno de estudio propuesto.

En cuanto a la fecha límite de esta acotación temporal, se ha decidido ubicarla en el año 2018, para dar por terminado el período de búsqueda y análisis de documentación. La acotación, que hemos entendido necesaria, no nos privará de mencionar artistas u obras relevantes anteriores o posteriores al período propuesto. Así, cuando se considera necesario, se establecen relaciones con artistas de cualquier momento histórico.

Para la investigación se utilizaron todo tipo de recursos bibliográficos, filmográficos y documentales. En atención al objetivo sobre el arte más contemporáneo se visitaron cuantas exposiciones, ferias y eventos que se consideraron oportunos. Se consideró y procuró el acceso a fuentes primarias en todo momento. También hubo ocasión de obtener información directa personalmente, con algunos artistas mencionados; como Patricia Esquivias, Javier Codesal y C. Fernández Pello, entre otros¹⁰.

10 Por solicitud del evaluador experto externo Dr. Antonio Pablo Romero González, se concreta este apunte a la obtención de información directa. En el caso de Patricia Esquivias, se trata de una conversación breve en la inauguración de la exposición suya “A veces decorado”, en el CA2M en 2016, en la que se le solicitaba junto con la Profesora del Depto. de Historia del Artes de la Facultad de Bellas Artes UCM, Aurora Fernández Polanco, su asistencia a una charla para la asignatura “Investigación y Teoría en Bellas Artes”, dictada por la profesora mencionada, y en la que el doctorando era alumno. En dicha charla, el doctorando pudo plantearle sus teorías de interpretación del trabajo de la exposición referida, y recibió atención y respuesta generosas de la artista. También generosa y extensa fue la respuesta al doctorando sobre los aspectos de la memoria en el trabajo artístico, por parte de Javier Codesal, durante la charla realizada el jueves 25 de marzo de 2010 dentro de las jornadas relativas a la exposición “Videoarte hecho en España” del Centro Arte Complutense. En cuanto a Carlos Fernández Pello, el doctorando tiene con este artista una cierta relación personal, y puntualmente ha habido intercambio de mails con referencia al trabajo de esta Tesis específicamente. Entre los otros mencionados, pueden indicarse a Raúl Gómez Valverde y a Rossell Meseguer.

En referencia a la redacción del texto, partiendo del esquema a partir del trabajo warbурgeano, se compartimentaron los contenidos según el mismo, y, se fueron incorporando materiales de manera uniforme, en cada uno de los apartados durante cada una de las diferentes etapas. Asimismo, se consideró oportuno incluir fragmentos poemáticos del propio doctorando, en el inicio de los capítulos uno, ocho y doce, que invitan al lector a establecer relaciones expandidas, emocionales, abiertas y, claro está; voluntarias, como un intento de complementar el texto que, de manera subjetiva, podría dar lugar a una unificación, dentro de las interpretaciones posibles, de los contenidos a los que dichos fragmentos preceden.

La no inclusión de las imágenes mencionadas de arte contemporáneo se debe, tanto a la intención de no sobrecargar la presentación, como a que las mismas están fácilmente, en general, accesibles en Internet. Se cuenta con que el acceso a Internet es creciente de manera generalizada. Así, tanto las imágenes que, con una búsqueda por autor, se localizan en su mayoría en la web, como muchas fuentes citadas que hacen referencia a enlaces incluidos, son ya disponibles a un gran público.

Además de la recopilación de datos en exposiciones, galerías y ferias de arte, como trabajo de campo, insistiremos, por solicitud de los evaluadores expertos externos, en algo que ya se ha indicado en los objetivos: este trabajo incluye un apartado que podría enmarcarse en los métodos de actualidad denominados según el término anglosajón como “Practice-based research”, lo que le da un doble plano de tesis tradicional y creación artística¹¹.

¹¹La mención a la “Practice-based research”, cuya traducción podría aventurarse como investigación basada en la práctica, se hace en base a los dibujos que dan carátula a cada sección. El Dr. Antonio Pablo Romero González, en su informe, parece solicitar aclaración sobre la base de referencia de los dibujos. Se considera que estos dibujos no responden a una práctica apropiacionista, ya que, en principio al elaborar estos dibujos, no se planteó funcionalidad para ellos de obra artística como tal, sino que tenían como objetivo su utilización para la comprensión del trabajo warbурgeano ya indicado. Es recomendable aquí que repita la indicación del comienzo de este apartado, en la que se señala en el documento original que manejaron los evaluadores, que se dibujaron “algunas de las imágenes escogidas por Warburg”. Estas imágenes son, lógicamente, ya obras artísticas en sí, muchas de sobra conocidas. Se recomienda ver el extenso trabajo de recopilación de las imágenes originales que sirvieron de referencia para los dibujos en el enlace señalado en el pie de página correspondiente; <http://www.enriquekrause.es/artProjects/mnemosyne/todominemosyne.htm> (Consultado 13 de julio de 2019). Asimismo, los dibujos aparecen en la misma página, de modo independiente a los montajes que aparecen en las denominadas “carátulas”, en <http://www.enriquekrause.es/artProjects/atlasMnemosyne.html> (Consultado 13 de julio de 2019)

Líneas temáticas

En lo que respecta a las epistemologías relacionadas con la temática de la memoria, se intenta un estudio lo más extensivo posible, ya que se entiende que es asunto de interés de una gran cantidad de campos de conocimiento. esta parte de la investigación es el asunto tratado en una primera sección de cada capítulo numerado. Así, por ejemplo, vemos el estudio de la utilización de la memoria, sobre todo desde lo que se conoce como el origen de las artes de la memoria y la historia del poeta Simónides de Ceos, en la antigua Grecia en el inicio del capítulo cuarto. Notamos también, que su utilización estaba ligada a los relatos narrados, sobre todo en las épocas en que la lectura no era fácilmente accesible, pero también los que corresponden a las mitologías y a las religiones retomadas desde las primeras menciones encontradas en el atlas warbureano. Tanto las manifestaciones ficcionales, como las que corresponden a la transmisión de saber, son tratadas. Así, la literatura, y desde su origen oral; el sentido del ritmo, nos hacen tratar temas relativos a la música y al teatro. También, desde el sentido de las líneas de pensamiento filosófico, que notamos en un origen, tan ligadas a las creencias espirituales.

La política y la economía inciden notablemente, tanto a los accesos a las tecnologías, que tanto van a afectar a la utilización de la memoria, como a las perspectivas más ideológicas, que utilizan la memoria como marca identitaria, como vemos durante el estudio del asunto de la memoria histórica. La psicología y la psiquiatría, por su parte, con especial atención al psicoanálisis y sus descubrimientos, nos van a adentrar en los aspectos relativos al proceso mnémico dentro del individuo.

El segundo apartado de cada capítulo, de los doce que componen el cuerpo del trabajo, está sobre todo centrado en lo relativo a la Historia del Arte. El análisis minucioso del trabajo “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg, será tomado como eje referencial en el uso de las narraciones tanto mitológicas como ficcionales que, a través de su estudio por medio de imágenes, resultará una herramienta útil para el desarrollo de la relación de las epistemologías estudiadas en el apartado anterior, con los artistas contemporáneos seleccionados en el apartado siguiente.

Así, se han distribuido los paneles originales del “Atlas Mnemosyne”, dentro de cada uno de los capítulos numerados del cuerpo del trabajo, según el esquema (figura 1).

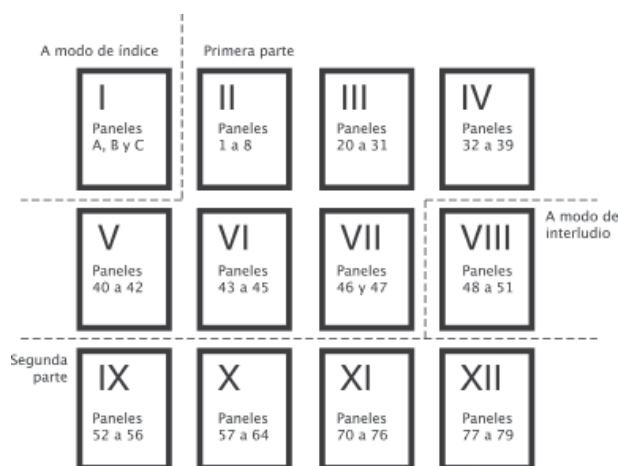
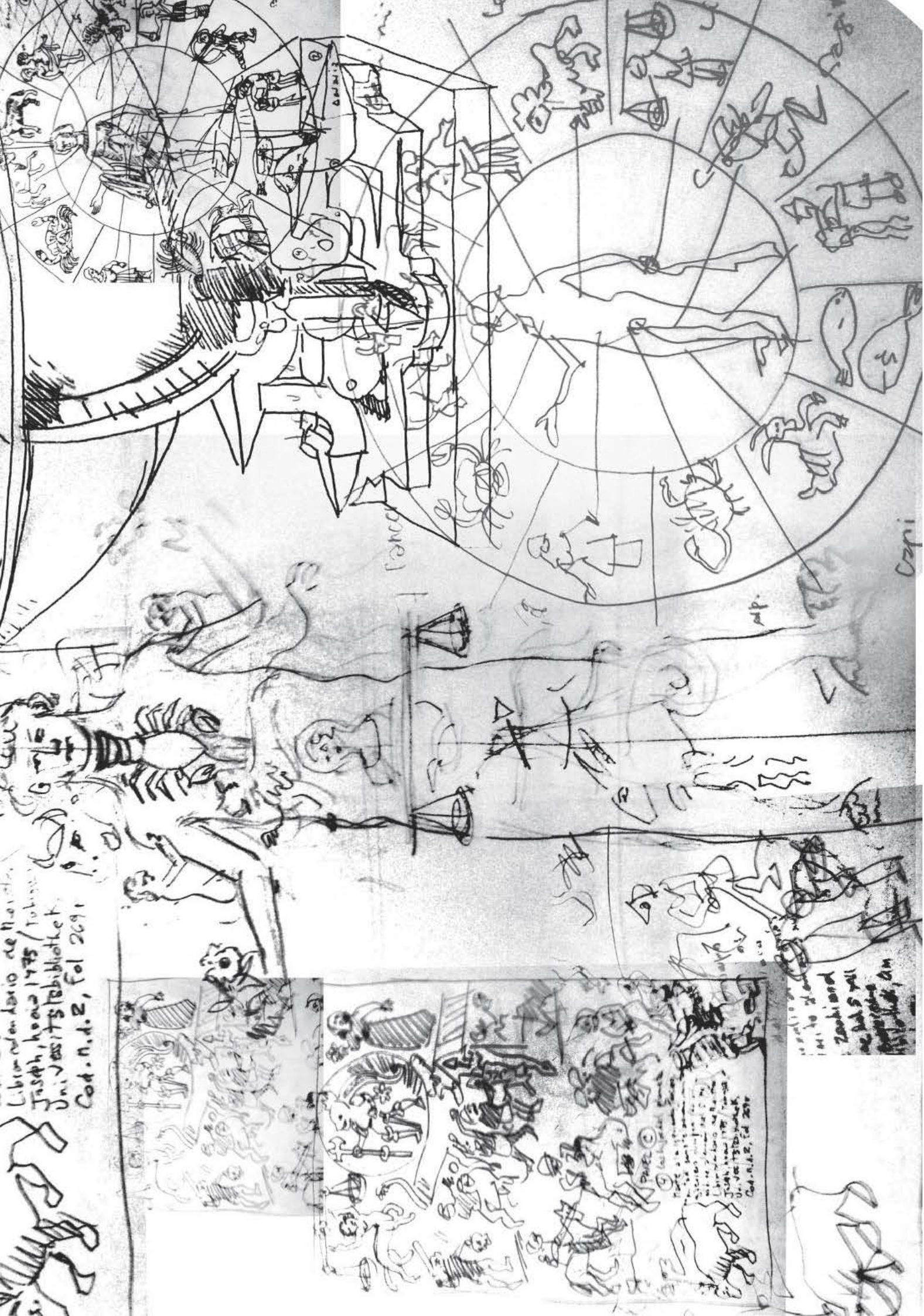
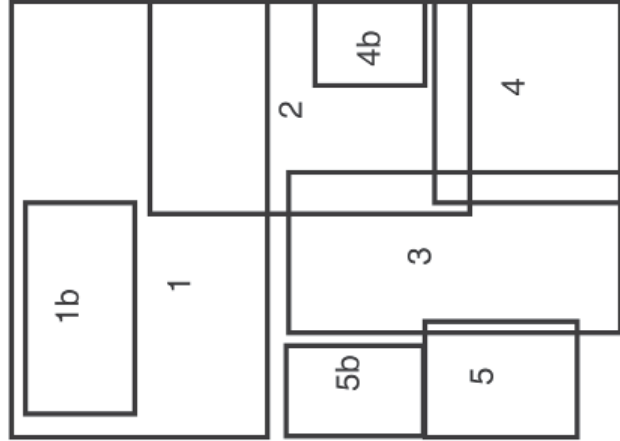


Figura 1

Finalmente, cada capítulo consta de un apartado donde se mencionan artistas contemporáneos. No significa que estos no puedan ser mencionados en los otros apartados, cuando se considera. En general, dentro de cada una de estas tres secciones que componen los capítulos, se ha permitido cierta permeabilidad. Así, la vinculación demostrada entre los diferentes sectores de acción de cada tipo de conocimiento y prácticas, favorece notablemente las posibilidades de ejemplificar las ideas en cada momento del estudio. En lo que respecta al apartado de prácticas actuales, notamos en general, que la memoria se materializa formalmente en archivos, sean “anómicos” o no, sean propios o ajenos, y que el uso de estos materiales y fuentes de información es una práctica común y creciente, sobre todo desde la aparición de Internet.

Se analizarán trabajos de artistas del período 1985 al 2018, con prácticas de temáticas heterogéneas, del modo que nos resulta más inclusivo posible. Así, por ejemplo, destacamos artistas que trabajan con los micro-relatos, con las formas y olores, con prácticas artesanas y con la ingenuidad, con las referencias históricas, con la acumulación, con lo político, con los asuntos de género, con los de memoria histórica e idea de trauma, con la gestualidad, con la repetición y la serie, con las temporalidades y la duración, y con las prácticas del desengaño.





Las referencias de cada fragmento de imagen de todas las láminas se indican en el esquema correspondiente de localización de dibujos, con un número. Los dibujos se han realizado en base a las imágenes originales seleccionadas por Warburg para cada uno de sus paneles del Atlas Mnemosyne. Dichas imágenes originales aparecen en el listado que acompaña a cada esquema, con la referencia de número asociado a su dibujo en el esquema y seguida de la explicación correspondiente a la fuente de la imagen originaria según se describe en el libro; WARBURG, Aby. (1927-1929). *Atlas Mnemosyne*. Edición Española de Fernando Checa. Primera edición en español. Madrid. Ediciones Akal, S. A. 2010. (Ver bibliografía)

Figura 1
Paneles A, B y C

- 1- Representación del firmamento con las constelaciones. Grabado coloreado. Fuente: Remmet Th. Backer, Korte verklaringe over 't hemels-pleyn, zijnde daer acter by gevoeght de tafels der vaste sterre, Enkhuizen, 1684. (Panel A)
- 1b- Detalle de la imagen anterior. (Panel A)
- 2- "La identificación de las órbitas planetarias con los sólidos regulares en el Mysterium cosmographicum" (1621). Johannes Kepler, Mysterium cosmographicum, Fráncfort. (Panel C)
- 3- División del cuerpo humano según los signos del zodiaco para practicar sangrías (manuscrito alemán del s. XV). "Hombre zodiacal" De un códice del s. XIII. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 19414, fol. 188v. (Panel B)
- 4- Hércules como dominador de mundos, con sus partes corporales asignadas a signos del Zodiaco. "Hombre zodiacal". De un manuscrito del s. XV. París, Bibliothèque Nationale, Ms. gr. 2419, fol. 1r. (Panel B)
- 4b- Dibujo más detallado. (Panel B)
- 5- Los hijos del planeta Marte; a la izquierda, Perseo, mitad constelación, mitad guerrero europeo (de un códice alemán del s. XV) Libro-calendario de Meister Joseph, hacia 1475 Tübinga, Universitätsbibliothek, Cod. M. d. 2, fol. 269r. (Panel C)
- 5b- Dibujo de página del fragmento anterior, en versión más esquemática (fragmento). (Panel C)

1. Capítulo I. A modo de índice

1.a

Cartografiar tiempo y espacio

*Huella como gesto que late. Memoria que parpadea.
La marca convocada, la reminiscencia en donde yace el síntoma.*

*Tiempo que es siempre el mismo. Como cuando ve su paso anterior.
Y su paso anterior. Y aún luego, habiendo cerrado los ojos.*

*Historia. La cosa y su molde reviven y sobreviven
en la magia cotidiana del instante. En la bruma.*

Señalamos los tres primeros paneles de Warburg, indicados por letras en lugar de números, como la diferente anotación se tratase de un esbozo general del proyecto. Así como, a los efectos de este trabajo, consideramos estos tres primeros paneles dispuestos a modo de un índice general de una propuesta discursiva abierta, nuestro capítulo primero también tiene esta intencionalidad.

Analizamos el tema desde todos los ángulos posibles, multi-focalmente. Como un espacio de negociación; una mesa redonda de donde pudiese surgir un acuerdo. Desvinculándonos de la idea de la Historia como algo cíclico, repetible. Imaginando una figura abierta, aunque también expuesta a las leyes de lo centrífugo y centrípeto. Del mismo modo en que está expuesta la razón kepleriana de la mayor velocidad de giro en su órbita, en el movimiento de los planetas que están más cercanos al sol; por utilizar una metáfora que seguramente, habría gustado a Warburg. Pero, lo hacemos con conocimiento previo de un espacio vacío en medio. Ese lugar en la mitad, en este caso, no es resoluble mediante una definición: en este caso no existiría un astro solar. Y sin embargo nos sentamos en esa “mesa redonda”, dando esa imagen metafórica a una investigación que se hace con conocimiento de que todo saber definido como tal, es en parte producto de una cierta negociación, desde la que resolver un acuerdo al modo de un sustrato portátil; uno que podemos llevarnos al finalizarla.

Proponemos, por comenzar de algún modo, como uno de esos lugares centrales para enfocar, el mirar en el espacio entre la naturaleza y la cultura donde todavía puede sobrevivir lo primitivo, entre las manifestaciones pulsionales y las fórmulas simbólicas. Opciones que abren posibilidades de nuevos discursos, como en el caso de la Ninfa señalada por Warburg¹. Dentro

1 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Pág. 181. Entre la “estilización de la energía” y la “figuración de la exuberancia vital (...) las imbricaciones de cosas heterogéneas, ‘polaridades en Amasijo’, en montón, arrugadas, replegadas unas sobre otras; ‘fórmulas’ con pasiones, ‘engramas’ con energías, improntas con movimientos”.

de una de las ideas que podrían denominarse como “oscuras”, entre las narrativas que propone su “Atlas Mnemosyne”. Y es que la Ninfa warburgeana, en algún caso, es ese mismo personaje que portaría frutas sobre su cabeza, en el cuadro con la imagen del nacimiento de Juan Bautista, personaje que, a su vez, terminaría, según la narración, con su cabeza transportada de modo similar a dichas frutas. Warburg invita a creer en ese “algo” deleuziano, que saltaría de un alma a otra, por lo que el hombre “accede a la Totalidad creadora, creando más bien que actuando²”. Es desde un espacio intempestivo: el del “devenir” desenmascarado en Nietzsche, o el de un poco de “devenir” en estado puro en “Mil mesetas”. Como leemos:

La frontera no pasa entre la historia y la memoria, sino entre los sistemas puntuales ('historia-memoria') y los agenciamientos multilineales o diagonales, que no son en modo alguno lo eterno, sino devenir, un poco de devenir en estado puro, transhistórico. No hay acto de creación que no sea transhistórico, y que no coja a contrapelo, o no pase por una línea liberada³.

Deleuze ya había intuido sobre el tema varios años antes, trabajando sobre Bergson, poniendo en duda el orden entre pasado y percepción⁴. Añadiremos, atrevidamente quizá; del recuerdo al futuro. En la medida que “grabamos” un recuerdo por repetición, la huella se va marcando más, de manera que, como en el aprendizaje por insistencia, la estructura neuronal que se ha aprendido hoy es la que mañana irá a buscar el nuevo estímulo. Como indica José Antonio Marina; “el proceso se invierte: no es el nuevo *input* quien va en busca de la memoria, es la memoria quien va en busca del estímulo⁵”.

Aunque sea verdad que cuanto más utilicemos una información, más deformada va quedando, por lo que al acudir a un recuerdo una y otra vez, si acudimos al último concerniente a una información determinada cada vez, éste va adquiriendo mutaciones⁶, la inevitable apelación al repetir de una experiencia pasada es un comportamiento muy humano. J. A. Marina, hace cita de varios pensadores como Jerome Bruner, Edmund Husserl y Ulric Neisser, como apoyo a estas ideas de procesos pre-atencionales-anticipatorios⁷. Como a algunos creadores suelen comentar, esta idea puede causarles temor, o especial cuidado sobre lo que se crea. Es decir; narrar ficciones que puedan ser vaticinios de lo que les aguarda. En cualquier caso, la mayoría cuenta con que lo que ha creado ha utilizado en ocasiones sin saberlo, cosas olvidadas de su pasado⁸. Deleuze, como nos ocurrirá en este trabajo, tampoco puede hablar de memoria o incluso de Bergson, sin mencionar a Proust.

2 DELEUZE, Gilles (1966) *El bergsonismo*. Hablando de la emoción, hacia el final de su texto. Pág. 118.

3 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1980). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pág. 295. Cap. “1730. Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible”. Antes de la cita: “Todo vuelve siempre a la Historia, pero nunca ha surgido de ella. La historia se esfuerza en romper sus lazos con la memoria; puede complicar los esquemas de la memoria, superponer y desplazar las coordenadas, subrayar las uniones o profundizar los cortes. Sin embargo, la frontera no pasa por ahí.” Y justo después de este fragmento citado, se hace referencia directa a Nietzsche; “Nietzsche opone la historia, no a lo eterno, sino a lo subhistórico o a lo suprahistórico: lo Intempestivo, otro nombre para la haeceidad, el devenir, la inocencia del devenir (es decir, el olvido frente a la memoria, la geografía frente a la historia, el mapa frente al calco, el rizoma frente a la arborescencia) (...) ¿Qué actos ha sido capaz de realizar el hombre sin haberse rodeado previamente de esa atmósfera no histórica?”

4 DELEUZE, Gilles (1966) Op. cit., pág. 64. “No vamos del presente al pasado, de la percepción al recuerdo, sino del pasado al presente, del recuerdo a la percepción.”

5 José Antonio Marina, “La memoria creadora”, en RUIZ-VARGAS, José María (1997) *Claves de la memoria*. Pág. 38.

6 José María Ruiz-Vargas, “¿Cómo funciona la memoria”, en *Ibidem*, pág. 134.

7 *Ibidem*, pág. 44.

8 Antonio Muñoz Molina, “Memoria y ficción” en *Ibidem*, pág. 44.

Trataremos también la figurabilidad del cuerpo en la palabra. El presente reminiscente en la encrucijada de la imagen con la palabra, del que hablaba largamente Foucault. Imaginamos semejanzas con hechos pasados adjudicando al pasado, en ocasiones, más existencia de la real⁹.

Como si a ratos, el discurso melódico de nuestra psique fuese como el de una partitura¹⁰ escrita en clave de memoria, y para reproducir una pieza quien sabe con qué instrumentos y destinada a qué sentidos. Pero la forma misma de este escrito, este collage de citas que, por momentos, tal vez sea el mismo camino por el que podamos intentar acercarnos al nexo entre la memoria voluntaria e involuntaria.

El recuerdo es retrato de familia o foto de vacaciones, con señores de cabezas inclinadas, señores con cuellos cubiertos de cintas. El recuerdo bloquea al deseo, lo calca, lo hace regresar a los estratos, lo separa de todas sus conexiones. Pero entonces ¿qué podemos esperar? Es un callejón sin salida¹¹.

Andaremos a tientas, al parecer en un espacio de niebla. Tanteando entre la memoria voluntaria y la involuntaria, tanteando entre la memoria individual y la colectiva. Buscando, si existen puntos de fusión.

Tanto en este capítulo, como en el capítulo octavo, que también denominamos “a modo de”; en su caso de interludio, hemos creído que acudir a nuestra memoria individual podría servir para ilustrar un escenario desde el que continuar un desarrollo relacionable. Es habitual que sea en los momentos en los que salimos de nuestra rutina urbana, cuando conseguimos una suerte de amplitud. Del mismo modo que la vista puede distenderse hacia perspectivas más amplias y lejanas, por momentos, en el recuerdo de esas situaciones, y siempre que se cuente con la memoria como recurso, nuestro pensamiento parece capaz de abarcar un contexto igualmente, más amplio. Así pues, la siguiente escena se trata de un episodio de la vida real del doctorando, ocurrido durante un viaje por el noroeste de Argentina, en agosto de 2000, e intentará narrarse de manera sucinta, aunque sirva para transmitir una cierta sensación de incertidumbre:

A medida que nos acercábamos a Tucumán por primera vez la bruma era más espesa. En un momento se intuía que andábamos como por el centro de la ciudad, daba miedo conducir. Tan sólo estaban iluminados los cruces. En uno de ellos vimos que se aproximaba otro coche y nos detuvimos. Al rato de ver que sus luces no se movían, hubo que bajar del coche para gritarle que pasara, es gente muy amable por allí, creo recordar que costó convencerlo. A tientas llegamos a un hotel. Y en el hotel nos dijeron que lo que creíamos niebla era la quema de caña¹².

9 FOUCAULT, Michel. (1966). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Pág. 75. “Este poder de recordación implica, cuando menos, la posibilidad de hacer aparecer como casi semejantes (como vecinas y contemporáneas, como existiendo casi de la misma manera) dos impresiones de las que, sin embargo, una está presente en tanto que la otra ha dejado de existir quizás desde hace tiempo. Sin imaginación no habría semejanza”. También Gómez de Liaño, menciona la relación entre la imaginación y la semejanza en *El idioma de la imaginación*, como veremos.

10 Partitura como objeto oscilando entre lo visual y lo auditivo, y que en inglés, su etimología remite a una muesca, rasguño o surco. VV. AA. *Doing research. writings from the finnish academy of fine arts* — nº 3. Pág. 88. Muy similar al carácter chino “wen”. DERRIDA, Jacques (1971) *De la gramatología*. Pág 161.

11 DELEUZE, Gilles (1978). *Kafka: Por una literatura menor*. Pág. 12.

12 La quema de caña de azúcar es una práctica de los pequeños productores para ahorrar costes. Consiste en quemar todo el cañaveral antes de cortar y recoger para eliminar las hojas y evitar esa labor manual. Es una práctica mundial antigua todavía en uso, que empieza a sancionarse económicamente, a pesar de la pobreza de quienes lo practican, por los daños a la salud y al terreno. Los grandes productores la evitan utilizando las hojas para producir energía. El suceso relata un momento 32 años después de las acciones artísticas conocidas como “Tucumán arde”. El relato da cuenta de cómo Tucumán sigue ardiendo, es decir; que todavía pueden apreciarse como se describe, los efectos de la desaparición de la gran industria azucarera de la región. Un suceso que supuso el origen de las acciones artísticas de este modo innovador para la época, originado por las preocupaciones sociales y políticas de los participantes. Se expuso el producto de estas acciones en 1968 en

Podemos pensar en la memoria como un músculo, cuya ejercitación controlada no tendría por qué significar ningún tipo de disminución de sus capacidades. En el mismo sentido se piensa en los jugadores de ajedrez, ejercitando su capacidad de anticipar jugadas, de previsualizarlas, como si estas capacidades fuesen también de las características musculares. Si atendemos a lo que dice un jugador de ajedrez, nos advierte que emplea todas sus capacidades, y que incluso advierte el modo en que está quedando desprovisto de recursos. En el caso de creer en la memoria como una capacidad de este tipo, es decir; un recurso no ilimitado, podríamos hablar de la idea de “quemar” memoria. “Quemar” recuerdos sería como romper y/o deshacerse de los juguetes, a veces pronto, a veces tarde. Si asociamos el paso por las etapas de la infancia con sabores, sin duda lo haríamos con lo dulce.

Obtener azúcar es el objetivo de las plantaciones de caña, obtener miel, el de los apicultores, que a veces puede ser actividad nómada. Se queman las hojas de la caña si no hay medios de aprovecharlas. La memoria entendida como un sucedáneo pobre del saber. Como una de las utilidades de la memoria.

Atenderemos, entonces a una huella que da lugar a un signo. Sobre todo, claro está, a la huella mnémica, pero en términos generales, al concepto “huella”, según modo derrideano, que remite a su vez a una presencia modificada¹³;

*La huella de la que hablamos no es más natural (...) que cultural, ni más física que psíquica, ni más biológica que espiritual. Es aquello a partir de lo cual es posible un devenir inmotivado del signo*¹⁴.

A ratos circularemos por las periferias que tienen nombre de artes aplicadas y de discursos menores, que, sin amanerar su condición minoritaria, administran fuerzas, miedos, recuerdos; recursos¹⁵. Los que mencionaba Marx al igual en la sastrería y en la tejeduría; “gasto productivo de cerebro, músculos, nervios, manos, etc¹⁶.” La memoria parece también menor, comparada con medios más ostentosos. Parece de igual modo un territorio bastante brumoso y sin semáforos. Al igual que la imagen narrada de Tucumán pareció un buen lugar desde donde indagar.

CGT de Rosario y Buenos Aires, Argentina. (FERRARI, León. (2016) *Ferrari por León*. Pág. 56).

Si bien la referencia a Tucumán arde intenta ser tácita, es interesante poner un primer apunte sobre el intento de documentación re-exposiciones que se intentan hacer desde los '90. Libro En la década de 1990, Ana Longoni y Mariano Mestman, realizaron una investigación que culminó en su libro “Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino” (Editorial El Cielo por Asalto, 2000).

Los fondos de las colecciones del Museo de Arte contemporáneo de Barcelona (MACBA), por ejemplo, contienen una buena muestra, que a la vez ha facilitado su itinerancia a Bélgica y a Alemania. Archivo Tucumán Arde [Documentación relativa a las diversas acciones y trabajos de este colectivo]. (Consultado 16 de septiembre de 2018) <https://www.macba.cat/es/arxiu-tucuman-arde-documentacio-relativa-a-les-divers-es-accions-i-treballs-daquest-col-lectiu-2789>

13 DERRIDA, Jacques (1971) Op. cit. Pág 86. “Por otra parte, si la huella remite a un pasado absoluto es porque nos obliga a pensar un pasado que sólo puede comprenderse en la forma de la presencia modificada (...) Ahora bien, como pasado siempre ha significado un presente-pasado, el pasado absoluto que se retiene en la huella no merece más, rigurosamente, el nombre de ‘pasado’.”

14 Ibídem, pág. 62.

15 La experiencia del autor del presente texto es la de ilustrador; al dibujar descubre que debe administrar fuerza y miedos; que la tinta no manche la pared pero que quede débil el trazo de un perfil después haber empleado una semana en detalles laboriosos susceptibles de inutilizarse con la caída de una gota de tinta, por el temblor de la mano. Hablamos, pues, de recursos no materiales de producción: fuerza, miedos, emociones, y otros más del intelecto; como saber, comprensión, creatividad; todos ellos parecen algo menos abarcable. De algún modo, para un trabajo de este tipo, la memoria posee ya bastante material de estudio realizado que puede servir de herramienta para un emprendimiento de este tipo.

16 MARX, Karl. (1867) *El capital. Crítica de la economía política*. Libro Primero. Tomo primero. Pág. 67. Añade: “El trabajo más complejo no es más que trabajo simple potenciado, o más bien multiplicado.”

No lo intentaremos desde un conocimiento histórico; esa balanza benjaminiana, en la que de un lado se amontonan hechos y del otro sólo podemos poner unas pocas grandes pesas¹⁷. Estudiaremos repeticiones, interrupciones, montaje¹⁸, el ritmo de heterogeneidades, la duración. Las absurdas disparidades cosidas laboriosamente de entre restos de las ruinas de las grandes guerras del XX. El montaje será la herramienta que nos ayudará a dar forma a nuestro discurso, a su modo, creándose más allá de en lo estrictamente visual intuido con el cine¹⁹. Montaje, que entenderían trágicamente, encarnándolo en psiquiátricos, artistas y pensadores del campo de pruebas del psicoanálisis²⁰. No será fácil evitar la sobreabundancia perceptiva de nuestro hoy²¹, una sobreabundancia que no ayuda a desentrañar las formas entre la bruma.

Intentaremos trabar un nuevo tipo de relación con el recurso memoria. Manipular, amasar o manufacturar, no un saber²², ni con un saber-hacer, sino un recuerdo, con un recordar-hacer. Desposeerse, por momentos, del uso del conocimiento, como si fuera cierto que a través de algún sistema de cesión²³, el espectador pueda acceder a la obra desde un saber percibir. Desde la acción positiva y potencial de sus propias epistemes²⁴. Imágenes que piensan, se obsesionan, se sueñan y se añoran²⁵. Objetos que pueden ser “traumatizados” como veremos en el capítulo ocho.

Freud describe el modo en que un paciente se opone al recuerdo consciente de las representaciones patógenas²⁶. Pero, señalando a los histéricos como sujetos en su mayor parte visuales, indica cómo, una vez emergida la imagen, el paciente declara verla fragmentarse y desvanecerse: “La va gastando y extinguiendo al ir traduciéndola en palabras”²⁷, como si se tratase de juguetes, que se han prescrito como nocivos, y se contempla el modo en que se queman, al modo de la caña de azúcar.

Pero comencemos por el “había una vez”. La antigua historia griega cuenta que, en un banquete, el poeta Cimónides de Ceos cantó en honor de su huésped e incluyó un pasaje en honor de Castor y Pólux. El anfitrión decidió pagar la mitad de lo acordado, y el resto debía ser pagado por los dioses gemelos. Entonces se anunció a Cimónides que dos jóvenes le esperaban fuera. Cuando salió, no vio a nadie, pero en ese momento el techo se desplomó, y todos los invitados fueron

17 BENJAMIN, Walter (1927) *Libro de los pasajes*. Pág. 470.

18 ... “La escala de ‘lo más pequeño’. También de lo más pequeño en un conjunto, ‘lo poco’ (...) En el fondo se trata de la más temprana manifestación del principio de montaje. Sobre la construcción de la torre Eiffel: ‘Enmudece aquí, por consiguiente, la capacidad plástica en favor de una inmensa energía espiritual que condensa la energía inorgánica del material en las formas más pequeñas y efectivas, uniéndolas unas con otras” *Ibidem*, pág. 182.

19 Eisenstein, Vertov. Más tarde y a conciencia, Godard. Y Griffith, nos atreveremos a señalar también.

20 Warburg, Kirchner y Nijinsky, a modo de “intimidad corporal pre reflexiva” en el sanatorio del psiquiatra suizo Ludwig Binswanger, muy atento desde la misma Alemania a las novedades vienesas.

21 BENJAMIN, Walter (1936) *Discursos interrumpidos*. Pág. 54. “Por medio de la dispersión, tal y como el arte la depara, se controlará bajo cuerda hasta qué punto tienen solución las tareas nuevas de la apercepción”. Destaca también la mención a la sobreabundancia perceptiva en: VIRNO, Paul. (2002) *Virtuosismo y revolución*. Pág. 42. .

22 RANCIÈRE, Jacques (2005) *La fábula cinematográfica*. Pág. 182. Desarrollaremos más sobre esta obra y la de Virno de la nora al pie anterior, en el capítulo once.

23 Desarrollaremos esta idea en el capítulo diez a través de los escritos de un pintor del grupo francés de los 60/70 Support-Surfaces.

24 “(La emancipación) Comienza cuando se confirma que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante”. RANCIÈRE, Jacques (2010) *El espectador emancipado*. Pág. 19.

25 “La pensatividad de la imagen es esa separación entre dos presencias: las formas abstractas engendradas por el pincel electrónico que crea un espacio mental donde las imágenes y los sonidos (...) reciben la forma visual de lo que ellas son para nosotros: imágenes de archivo, objetos de saber y de memoria, pero también obsesiones, pesadillas o nostalgias”. RANCIÈRE, Jacques (2010) *Op. cit.* Pág. 125-126.

26 FREUD, Sigmund. (1895). *La histeria*. Pág. 170.

27 *Ibidem*, pág. 183.

aplastados. Los familiares, al no poder reconocer los cuerpos, le pidieron al poeta que recuerde la ubicación en la mesa de cada uno. Así se origina el arte de la memoria.

Desde Cimónides de Ceos, pues, pero siempre con Cástor y Pólux por el medio. Esta pareja de gemelos con su presencia alterna en el Olimpo y en el Hades, es en sí misma una buena metáfora de la acción de recordar²⁸. Actividad que parece caer en desuso²⁹, pero que el artista puede invocar-reactivar con recuerdos-imágenes³⁰. Otorgando una dimensión añadida³¹, susceptible de una atención a la duración³² y su análisis posterior. Las nueve musas, así, hijas de la diosa de la memoria, parecen afectar al arte más que solamente en su creación.

Cuando se apela a lo mnémico del espectador, parece dirigir, el artista su trabajo hacia algo más que el reconocimiento, en el sentido de la empatía por el común conocimiento de, digamos, por ejemplo, una tabla de multiplicar. El proceso inventivo parece ser compartido entre autor y receptor en el momento en que la memoria se integra en alguna de las fases del proceso. Y que puede ser diferente fase de un mismo proceso a la vez, para cada actor; autor y receptor. El momento perceptivo, el momento de percepción de las posibilidades, el momento realizador y el momento evaluativo³³, son las cuatro fases, y según se cree, pueden estar desarrollándose simultáneamente.

Sobre el estudio de la memoria y su uso, Llullio comenzó la tarea, pero sobre todo Bruno³⁴ fue quien primero cartografió el rizoma desde cuya "patata", alcanzar todos los saberes. El molde de una patata brotada.

Atenderemos a los aspectos de la memoria en su relación con el arte, a la historia del estudio de la memoria en sí, a lo que denominamos como concepto de memoria desde las distintas epistemologías. Buscar espacio para lo vivido memorable siempre amenazado por la falsa conciencia acrítica del pseudo-acontecimiento espectacular³⁵, socializado y empaquetada en

28 BENJAMIN, Walter (1927) Op. cit. pág. 876. El autor hace referencia a los Dióscuros al final de lo que sí pudo escribir definitivo de El Libro de los Pasajes donde, hablando sobre cómo se gestó: "El cielo estival pintado en la sala de lectura de la Biblioteca Nacional de París, mirando hacia abajo desde las arcadas, extendió su cubierta soñadora y sin luz, sobre el primer parto de su idea. Y, si se abriera ante los ojos de esta joven idea, no se verían dentro a las divinidades del Olimpo, a Zeus, a Efesto, Hermes o Hera, a Artemis o a Atenea, sino, en primer término, a los Dióscuros."

29 Antiguamente la capacidad para memorizar era enormemente valorada. Hoy por hoy, pasada la revolución que supuso Gutenberg, e inmersos en la actual de los medios digitales, nos resulta difícil comprenderlo. La idea de administrar la memoria podría surgir de la consideración de cada creación, desde la atención a lo que podríamos llamar cantidad e intensidad de utilización del recurso memoria para transmitir un efecto dado.

30 "Invocados" al presente según los términos de Deleuze "Bajo la invocación del presente ya no tienen ineficacia. La impasividad que los caracterizaba como recuerdos puros se convierten en imágenes recuerdos capaces de ser evocados." DELEUZE, Gilles (1966) *El Bergsonismo*. Pág. 67. O bien, proyectando su efecto útil según el mismo Bergson: "Vuestra percepción, por instantánea que sea, consiste pues en una incalculable multitud de elementos rememorados y a decir verdad toda percepción es ya memoria. Nosotros no percibimos prácticamente más que el pasado" BERGSON, Henri (1896). *Materia y memoria*. Pág. 17

31 Percibimos cualquier obra en un presente, pero al recordar la percepción que hemos tenido y la obra en sí, el arte nos presenta un horizonte más amplio.

32 La idea de duración bergsoniana, será objeto de análisis más extenso en el capítulo seis. BERGSON, Henri. (1889). *Ensayo sobre los datos inmediatos...* Pág. 89.

33 José Antonio Marina "La memoria creadora" en RUIZ-VARGAS (1997) Op. cit. Pág. 49.

34 BRUNO, Giordano (Ed. 1997) *Mundo, magia memoria*. En diferentes libros, como veremos, Bruno siempre intenta "cartografiar" los conocimientos. Los "sellos", son iconos, o logotipos de referencia a los diferentes "lugares" donde colocar los saberes. Un buen ejemplo es el libro sobre de las Estatuas, un sello llamado "Fidias el escultor" incluye estatuas parlantes como microcosmos que reflejan el universo. Un acto puro e instantáneo en el que la memoria refleja en modo temporal el entendimiento universal. "La memoria pretende poner en acto todo lo que, de lo contrario quedaría oculto y absorbido en los oscuros recovecos de los recuerdos" Ignacio Gómez de Liaño en notas introductorias a "Memoria", pág. 319.

35 DEBORD, Guy (1967). *La sociedad del espectáculo*. pág. 112.

IKEA³⁶. Intentar a tientas un algo arcaico poético³⁷. Intentar acercarse a lo que configura la memoria. Un circuito construido sobre y desde cualquier género de arte-ensayo o ensayo-arte³⁸. La textura de entrecruzamiento textil de ideas a la que hace referencia Adorno en “El ensayo como forma”, es curiosamente también utilizada por Freud en la “fábrica de pensamientos” del sueño, donde en ocasiones un único movimiento crea mil enlaces. “La interpretación de los sueños” es una buena puerta abierta a la comprensión de la multiplicidad de significaciones. Resumido en su frase: “de un elemento del sueño conduce el camino de asociación a varias ideas latentes” y viceversa³⁹. La atención a esta multiplicidad es motivo importante en la decisión de dividir este texto en dos partes.

Es Freud también quien nos advierte de la infidelidad de nuestra memoria. A la hora de intentar dar exactitud al conocimiento del sueño, tropieza con la fragmentación, el olvido y la posibilidad de que la narración misma del recuerdo de lo soñado introduzca nuevos materiales elegidos arbitrariamente “adornando y perfeccionando”⁴⁰. Pero añade “una naturaleza tendenciosa” a los olvidos, que dificultan la continuación de la labor, a la vez que delata la aparición del instrumento de la resistencia⁴¹.

Otra referencia muy citada en mi trabajo en general es la obra de Proust. Probablemente la “alegoría en la mirada del melancólico”, que Kracauer adjudica a un Benjamin. Para Benjamin, no se trata de poner al descubierto esencialidades en un concepto abstracto de orden superior, sino de alcanzar su síntesis dialéctica⁴². En Warburg sería a través de sus inversiones energéticas. Empapado de las páginas de “En busca del tiempo perdido” que había traducido, y con el pasado siempre como material, Benjamin parece habitar dentro de un saber resultante de las ruinas que lo empuja “hasta ese punto intermedio que se eleva entre el investigador y el artista”, como indicaba este autor que debía ser la tarea para los filósofos⁴³.

Veremos cómo, hoy día, algunos artistas son más habitantes de estas fronteras con la investigación, que del espacio meramente artístico. La intencionalidad de dotar a un quehacer artístico de una dudosa funcionalidad práctica es afín a los días corrientes.

36 Desvío la estupenda imagen de “Inside the box” BAERS, Michael. (2011) *Inside the box: Notes from within the european artistic research debate*.

37 DERRIDA, Jacques. (1971) Op. cit. Pág. 361. “Épica o lírica, relato o canto, el habla arcaica es necesariamente poética. La poesía, primera forma de la literatura, es de esencia metafórica”. Pág. 340. “La evolución y la economía propiamente filosóficas de la escritura van pues en el sentido de la borrada del significante, adopte este la forma de olvido o de la represión”.

38 Adorno, en “El ensayo como forma”, nos aclara: “Pero el ensayo es también más cerrado porque trabaja enfáticamente en la forma de la exposición. La conciencia de la no identidad de exposición y asunto le impone a la primera un esfuerzo ilimitado. Esto es lo único que el ensayo tiene de parecido con el arte”. ADORNO, Theodor W. (Ed. 2003) *Obra completa*. Pág. 28. Destacaremos también, nuevamente a Benjamin: “En realidad, apenas puede señalarse si un comportamiento limpiamente dispuesto dentro de una situación determinada (como un músculo en un cuerpo) atrae más por su valor artístico o por la utilidad científica que rendiría. Una de las funciones revolucionarias del cine consistirá en hacer que se reconozca que la utilización científica de la fotografía y su utilización artística son idénticas”.

39 FREUD, Sigmund. (1899-1900). *La interpretación de los sueños*. Pág. 312-313.

40 *Ibidem*, pág. 554.

41 *Ibidem*, pág. 558-559. Añade en la página 566 que dicha resistencia pierde parte de su poder durante la noche.

42 *Ibidem*, pág. 300. Kracauer continúa desarrollando los logros de benjamín en su estudio sobre el drama barroco alemán: ...“su síntesis dialéctica, que es la que les salvaguarda la plena concreción. Al unificarse bajo el signo de una idea, las significaciones saltan unas sobre otras como chispas eléctricas, en lugar de ‘superarse’ en un concepto formal. Es asimismo en términos dialécticos como se exponen de nuevo en la historia, y cada una tiene así su propia post-historia”. BENJAMIN, Walter. (1936) *Discursos interrumpidos I*, Pág. 47.

43 KRACAUER, Siegfried. (1920-1930) *Estética sin territorio*. Pág. 306-307. “Con Benjamin recupera la filosofía una determinación de contenido; el filósofo es empujado hasta ‘ese punto intermedio que se eleva entre el investigador y el artista’. Aunque no permanezca en el ‘reino de los vivientes’, baja de los desvanes de la vida vivida las significaciones allí depositadas que aguardan destinatario”.

1.b

El “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg. Los paneles “Índice”

Paneles A, B y C⁴⁴

Primer ciclo completo

Intentar cartografiar el conocimiento, a sabiendas de la imposibilidad de la tarea, en dimensión espacial en forma de mapas, temporal como árbol genealógico, o según el espacial estelar, que, al ser infinito, abre al imaginario, al cosmos. “La contemplación del cielo es la gracia y a la vez la maldición de la humanidad”, escribe Aby Warburg⁴⁵ en “El ritual de la serpiente”. La idea de un tiempo histórico cíclico, como sistema de relación entre lo colectivo que plantearía el panel A, y lo individual que propone el B, o entendido de otro modo, entre lo inanimado y lo animado, es una creencia que ha acompañado a la cultura occidental desde las primeras influencias de la oriental. Así vemos, por ejemplo, el mito mitraico, o la influencia ejercida sobre el orfismo, traída por los viajeros a la antigua Grecia, como se muestra en este trabajo. Sin pasar por alto la sugerencia de lo cíclico, siempre presente en Warburg, pero siempre abierta e irresoluble, entre el sacrificio del toro en Mitra y el sacrificio de Cristo. Si tenemos en cuenta la originaria deificación de los animales, observaremos en el mito del toro mitraico, su cualidad como ritual con supuesta capacidad de otorgar las propiedades admiradas en lo sacrificado, hacia su sacrificador. Este tipo de narraciones míticas, parecen ser las que darían lugar a las primeras creencias de la existencia de un espacio de consolación para las penas sufridas en la vida terrenal. Asimismo, podría tratarse de los antecedentes de las creencias sobre la redención y/o expiación de pecados, tan bien ilustradas a través de círculos (en su caso “infernales”), en “La divina comedia”. Warburg admiraba los descubrimientos de Kepler y las formas elípticas de las órbitas planetarias. El panel C, así entendido, nos hablaría de un espacio de contacto entre saberes científicos y pre-científicos, como explicación de los conflictos y relaciones entre lo mencionado en el panel A y el B, que nuestro pensador asociaría a esas formas elípticas. Dichas formas, que también mantienen la creencia en un desarrollo histórico cíclico, marcarían notablemente su pensamiento al punto de encargar la arquitectura de la sala de lectura de su biblioteca de forma igualmente elíptica. Así, aunque el verdadero legado de Warburg sea su biblioteca, no solamente su magnitud física, sino, sobre todo, el modo en que ésta se había distribuido, atenderemos a través del “Atlas Mnemosyne”, el modo en que la evolución del hombre desde el salvaje hasta el pensante pasa por las interconexiones simbólicas⁴⁶. Desde la dependencia del hombre, respecto a los astros y, a través de la independencia del espíritu liberado del individuo⁴⁷, el Atlas nos lleva por un recorrido visual, entre otras cosas, por la historia de las religiones. Aquella puerta abierta que Kant formulaba, no lógicamente en estos términos, para una “crítica de la sinrazón pura⁴⁸”, Warburg, en cambio, si lo

44 Refieren siempre a los paneles del “Atlas Mnemosyne” de Warburg.

45 Abraham Moritz Warburg (1866-1929). Historiador del arte. Trataremos sobre él en detalle en todo el trabajo.

46 WARBURG, Aby (1923). *El ritual de la serpiente*. Págs. 26-27.

47 SETTIS, Salvatore (2010). *Warburg Continuatus*. Descripción de una biblioteca. Artículo introductorio de CHECA, Fernando: “y quizás en el uso empírico de nuestro intelecto y de la razón se ocultan todavía métodos de pensamiento heurísticos que, solo si llegamos a extrapolarlos de la experiencia con cautela podrían enriquecer la filosofía con alguna máxima útil para el pensamiento abstracto.” Pág. 10.

48 Ibídem. “La biblioteca de Aby Warburg ‘orientación para la mente’ y ‘arena’ para la Historia del Arte”. Pág. 8.

formula para el análisis de lo figurativo en la práctica religiosa y el pensamiento creativo.

La forma misma de la sala de lectura de su biblioteca hace referencia a Kepler y su descubrimiento de la forma de las órbitas de los planetas. Aunque la presencia del aparato con que Kepler estudiaba infructuosamente la posibilidad de relación entre las órbitas planetarias y los sólidos regulares pueda dar en sí, la idea de algo planteado, ya en su origen, como condenado al fracaso. En el panel C, queda reflejado su verdadero interés por éste y otros triunfos de la razón, como paralelo al triunfo propio sobre la sinrazón. El enigma de la función de la memoria donde confluyen la constancia y el cambio. La constancia de la antigüedad pagana reinterpretada según las tendencias de las épocas, para iluminar un alma colectiva creadora⁴⁹. El producto de una imaginación lúdica, como es una criatura de un cuento de hadas, no es sino el resultado de la lucha por captar una idea abstracta. Del mismo modo que en el hombre primitivo; la memoria, buscando certezas comprensibles, intenta atrapar ideas en su aspecto más lúcido, para adoptar medidas defensivas eficaces⁵⁰. Cabe aquí señalar la similitud de términos “lúdico” y “lúcido”. En ocasiones la tarea es hacer lo lúcido de modo lúdico, claro.

La imagen del arte en Warburg siempre será la de la imagen como instrumento de orientación. En ese sentido, y también visionario en ello, siempre fue propenso a señalar lo artificial de la división entre las bellas artes y las artes aplicadas, interesándose tanto por los tapices, como por las acuñaciones en monedas, imágenes en sellos, pliegos ilustrados, artes efímeras en los festivales de corte, etc⁵¹.

En la búsqueda de este elemento racional existente en el momento de hibridación entre la magia y la técnica, que veremos mejor en el capítulo siguiente. El relato del cosmos, en el panel B, es transferido de modo inmediato, reflejado en el individuo, a través de diferentes representaciones antropomórficas que se entremezclan con símbolos zodiacales. Símbolos o imágenes que adquirirán categoría de dioses, y cuya relación con el hombre es dada, como primer y más nítido ejemplo, a través del descubrimiento del fuego y su mitología, ligada a Marte, como también veremos en el siguiente capítulo. La conexión con los dirigibles del mismo panel C, nos la da justo al final, también en el discurso de las serpientes, asociando a Franklin y los hermanos Wright como inventores, con un Prometeo o un Ícaro modernos. Fatídicos destructores de la noción de distancia, y propiciadores del caos que amenaza con acabar con el pensamiento mítico y simbólico. Es lo que lo urge a la construcción del Atlas⁵².

En ocasiones la música denota el exilio de una de las notas de la armonía. Al modo de un color que marca una intermitencia, que se fuga de su inmediato para anticipar la melodía siguiente⁵³. Como si encontrásemos una vía de escape⁵⁴. Y aquí, ese color fugado que anticipa no es otro que el

49 Ibidem. CHECA, Fernando (2010). Refiere a cita de una las últimas conferencias de Warburg. Pág. 23.

50 GOMBRICH, E. H. (1970). *Aby Warburg. Una Biografía intelectual*. Pág. 207.

51 Ibidem. Págs. 237, 246-247.

52 WARBURG, Aby (1923). Op. cit. Pág. 66.

53 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1978) *Kafka: Por una literatura menor*. Pág. 88. “ser no tanto un espejo como un reloj que se adelante. Puesto que no se puede hacer claramente la división entre los opresores y los oprimidos, ni siquiera entre los tipos de deseo, hay que arrastrarlos a todos a un porvenir demasiado posible, con la esperanza de que esta atracción desprenderá también líneas de fuga o de defensa, incluso modestas, incluso temblorosas; incluso sobre todo asignificantes.”

54 VIRNO, Paolo. *Virtuosismo y revolución: La acción política en la era del desencanto*. Pág. 73. “La pertenencia pura, emancipada de un ‘a algo’”. O bien la fuga, el exit por conexión sistemática entre el intelecto y la acción política. Pág. 104. “El Éxodo tiene en su intemperancia su virtud cardinal (...) Cada defección constructiva hace alusión a la realidad aparente del general intellect, sacando de ella consecuencias prácticas en ruptura con las ‘leyes civiles’. En fin, en el recurso intemperante al Intelecto-en general se perfila un virtuosismo no servil.”

rojo del planeta Marte. Al contrario de las creencias zodiacales sobre el origen de la vitalidad, que allí se localizaría, en nuestros días, el hallazgo de agua en dicho planeta, más que dar idea de una vida probable existente allí, la da de una posibilidad ficcional de nuestra posibilidad de hacer al planeta habitable. La visita a la luna, unos años antes de esa época, al estilo de Julio Verne o de Georges Méliès, era una ficción a medio camino entre lo absurdo y lo visionario. Sería, tal vez, demasiado atrevido adjudicar a Warburg un lugar semejantemente absurdo y visionario con respecto a Marte. Sobre todo, pensando que los mencionados autores, eran creadores de ficciones. En cualquier caso, allí está su zeppelin, junto a la página con los hijos de los planetas referente a Marte, del códice alemán del siglo XV; el libro-calendario de Meister Joseph, en el panel C.

1.c

Artistas de las totalidades

En general, este capítulo aborda los paneles que Warburg utiliza a modo de índice de todo el trabajo, por lo que es especialmente exagerado, tanto en el texto del propio capítulo de este trabajo, como en los trabajos de los artistas que se mencionan aquí, la sensación de colapso por simultaneidad de imágenes visuales, o en forma de narraciones fragmentarias o citas. Sensación que es acrecentada por la falta de linealidad histórica. En esta parte del trabajo, la cita es utilizada como recolección de paseante en la que la linealidad temporal de las lecturas, del “paseo”, es deliberadamente rota. Warburg mismo, con la inclusión de las imágenes de zepelines en el panel C, por ejemplo, muestra como los avances técnicos comienzan a obligar a una organización de la cultura en términos de espacios culturales, más que de temporalidades⁵⁵.

Es también en este capítulo donde se localizarían aquellos artistas que trabajan desde lo macro a lo micro. En similitud como los paneles A y B hacen referencia al mapa del cosmos (lo macro), con sus imágenes zodiacales asociadas, y al “mapa” del cuerpo humano (lo micro), con las mismas imágenes asociadas a sus diferentes partes.

El trabajo de Hanne Darboven (Alemania, 1941-2009) será con mayor amplitud, detallado en otro capítulo, pero debe mencionarse aquí su incapacidad para deshacerse de objetos como una pulsión también, por llegar a algún tipo de plenitud. Como veremos en la exposición que muestra los objetos de su colección particular de fetiches, notamos que la artista organizaba su propia casa al modo de la casa de Goethe, o de la biblioteca de Warburg: intuimos que para su memoria funcionaba de algún modo como herramienta de trabajo; cada cosa asociada a un recuerdo, a una temática, dispuesta al modo de una cuidada colección⁵⁶. En su instalación “Friedrich II, Hamburg, 1986”, la idea de acceder a algún tipo de totalidad está, como en la mayoría de sus piezas, marcada por una idea de tiempo detenido, pero que a la vez se proyecta, o puede ser proyectado indefinidamente. Acceder a un infinito, desde el preconcepto de idea frustrada en su inicio. Y, aun así, intentando ver lo universal en lo singular, sabiendo la infinitud de casos necesarios para entender un particular, según la reflexión tan al estilo de Goethe, que, en este caso, abordaremos a través de Fausto, obra a la que volveremos, pero que aquí nos conviene citar en su comienzo, cuando el poeta dice:

*¿Quién divide la siempre igual fluyente serie,
animándola, de tal forma que rítmicamente vibre?
¿Quién convoca a lo aislado a la consagración universal,
donde habrá de pulsar acordes soberbios?*⁵⁷.

El ritmo como sistema entre lo “aislado” y lo universal, convocado en el trabajo de Darboven, de una manera que pareciera esconder a Dioniso, pero que aflora, al atender a su modo de trabajo dentro de su casa-taller.

55 “Colapsan espacio (y tiempo) en simultaneidad visual”. RAMPLEY, Matthew (1999). Artículo “Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg Mnemosyne Atlas”. Pág. 96.

56 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2010) Art. “Atlas. Inquieta gaya ciencia”, en *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Pág. 99.

57 GOETHE, Johann W. (1808/1832) *Fausto*. Pág. 16.

On Kawara (Japón, 1932, Estados Unidos, 2014), trabaja con el mismo tipo de obsesión sobre plasmar el tiempo en espacio. La sistemática tarea de pintar las fechas día tras día. En un principio consignando detalles nimios de sucesos acontecidos, y siempre intentando hacerlo en el idioma del lugar en que se encuentra. Stanley Brown (Surinam, 1935-2017), por su parte, convierte la representación temporal en espacial, a través de la medición por sus pasos. La idea de paseante baudeleriana cobra intencionalidad de reivindicación⁵⁸.

La primera idea que surge ante la palabra “atlas”, es la de una colección de mapas, como el de Europa, que aparece en el primer panel del trabajo de Warburg. Si bien la imagen del titán Atlas, no aparece hasta el segundo panel de los numerados, es decir, en lo que trataríamos en el siguiente capítulo, la historia mitológica de este personaje bien podría pertenecer a los asuntos iniciales que aquí tratamos, del mismo modo que denota Didi-Hubermann en su comisariado de la exposición “Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?”⁵⁹. La condena del personaje es la de separar, en un principio solamente de manera espacial, el cielo de la tierra. De algún modo podríamos entender que su papel es el de cargar con la responsabilidad de que los hombres comprendan su inaccesibilidad hacia lo divino. Si, como describimos durante la primera parte de este trabajo, los humanos crean nexo entre conocimiento y divinidad, entonces el atlas, como objeto cuya función es la de brindar saber sobre localizaciones, sería contradictoria a la función del personaje que le dio nombre. Analizamos así, a continuación, artistas que trabajan con la cartografía.

Mark Lombardi (Estados Unidos, 1951-2000) fue un importante investigador de relaciones y redes entre los abusos de poder y las finanzas. Sus investigaciones formaban intrincados dibujos con estética de cartografía y presentación muy cuidada, como en “Word Finance Corporation, Miami” (1997), o “George W. Bush, Harken Energy, and Jackson Stephens” (1999). Simon Evans (Reino Unido, 1965) utiliza también, por su parte, recursos cartográficos, pero con finalidades más irreverentes y con un desenlace menos trágico que Lombardi. Guillermo Kuitca (Argentina, 1961), también se muestra muy interesado en las representaciones del espacio, como en su obra “Sin título” (1992), con 52 colchones pintados manualmente con cartografía.

Si conciliamos otra vez, la idea de mapa y conocimiento, atenderemos a la obra del proyecto E-Flux. Creado por Anton Vidokle (Rusia, 1965) y Julieta Aranda (México, 1975) su trabajo también intenta crear en formato on-line, una suerte de mapa cognitivo, en una base de datos donde se hace visible cómo el inconsciente informacional del arte contemporáneo está migrando hacia la producción de datos, su almacenaje y su intercambio. En consonancia con la crítica institucional, muestra cómo la obra puede ser en sí misma, la producción social de su propia existencia.

Es esta idea de mapa cognitivo, tan cercana a lo que veremos en Giordano Bruno, donde la memoria es a veces utilizada como álbum, como colección de engramas⁶⁰ que marcan el sustrato de nuestra psique. Esa acumulación de diversas memorias constituye el álbum de nuestra historia. En escala de una sociedad las revistas ilustradas constituyen comida permanente para nuestras memorias.

58 GUASCH, Anna María (2010). Op. cit. Pág. 106.

59 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2010) Op. cit. Exposición itinerante entre Madrid, Karlsruhe y Hamburgo.

60 El engrama sería un hipotético cambio que se produciría en el cerebro al producirse un almacenamiento memorístico. Sería la correspondencia física de los recuerdos. Su búsqueda ha involucrado infructuosamente a grandes científicos.

Hans-Peter Feldman (Alemania, 1941), representante del arte conceptual de los setenta, trabaja entre los términos de memoria individual y colectiva. Su trabajo en muchos casos carece de cualquier elaboración, y consiste exclusivamente en el hallazgo y disposición de objetos, en general de la vida cotidiana. Su obra, como la de Warburg o las enumeraciones de Borges, también adquiere la categoría de cierto tipo de atlas o álbum. En 1968 reunía pequeños librillos de gran tirada con diferentes imágenes de un objeto trivial, reproducidas con fotocopidora: los famosos “Bilder”. Su interés por el inventariado fotográfico queda patente también en obras posteriores como “Alle kleider einer Frau”, (todos lo que viste una mujer), de 1974, en donde muestra toda la ropa de una mujer en 72 ascéticas fotografías. En 1980 su escepticismo por el mundo del arte lo hace retirarse durante 10 años a montar una tienda de souvenirs. Pero retomaría su trabajo por ejemplo en su colección de 150 portadas de periódicos con la noticia del derrumbe de las torres gemelas en Nueva York, del 11 de septiembre de 2001.

En atención esta vez, a los trabajos que van de lo macro a lo micro, notamos que esta es una reflexión a la que invita la obra de Andreas Gursky (Alemania, 1955). Desde principio de los 80' en sus inmensas fotografías, inmoviliza un momento desde un ángulo muy lejano, de espacios que en general están poblados por una masiva cantidad de gente en situaciones y actividades similares. A modo de repetición fractal, nos señala que de cerca cada individuo retratado es en un concepto de abstracción, la misma imagen que la totalidad de la obra.

El archivo, como comentamos, será el gran sistema con el que trabajaremos y estudiaremos como manera de materialización de la memoria. Recuerdos que están encerrados y secretos que están guardados. Son cápsulas de tiempo, como la obra de Andy Warhol (Estados Unidos, 1928-1987). Como recuerdos sellados materializados en documentación, en sus “Time Capsules”, 612 cajas que rellenaría y cerraría herméticamente para nunca abrir. Un trabajo que comienza en 1974 y continúa hasta su muerte, justificándolo como manera de liberar su mente de recuerdos, colocándolos en dispositivos a la vez frágiles y móviles como son las cajas de cartón⁶¹. La compulsión a la repetición, reproducción, reimpresión que es tan warholiana y tan indisociable de la pulsión de muerte freudiana⁶². Dieter Roth (Suiza-Alemania, 1930-1998), por su parte, almacenaba basura plana en carpetas. Continuó hasta su muerte archivando de este modo, todos y cada uno de los papeles que pasaban por su mano. Intentando asir la totalidad, en su caso como en el de Warhol, desde lo micro, desde sus historias personales.

Peter Fischli y David Weiss (Suiza, 1952 y 1956), en su obra “Sin título (Bienal de Venecia), 1993-1995” intentan cumplir el encargo de representar como totalidad a una Suiza en Venecia, con una monumental video instalación de 96 horas de película, extraídas de 500 horas grabadas sobre “lo que se hace cuando no se hace arte”, seleccionando únicamente lo que les parecía cotidiano de su país⁶³. Lógicamente, los artistas comprenden que no se trata de una obra a la que el público pueda atender en su totalidad.

Con plena conciencia, igual que este trabajo, de lo inabarcable de esa totalidad, existen algunos artistas que realizan micro-relatos, en general en formato videoarte, en ellos intentan habitar

61 GUASCH, Anna María (2010). *Arte y Archivo. 1920-2010*. Pág. 128.

62 DERRIDA, Jacques (1995). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Pág. 19.

63 VV.AA. (2005) *Kunstmuseum Wolfsburg*. Págs. 75-76.

ese espacio entre el investigador y el artista⁶⁴. Se trata de un espacio que hemos indicado más relacionado al trabajo filosófico, pero el trabajo artístico a menudo lo vemos expandido a terrenos de la antropología, la psicología y la filosofía, entre otros campos. Es el caso de Harun Farocki (Alemania, 1944-2014). Probablemente el pionero en este tipo de trabajos, que no pueden indicarse como documentales estrictamente, ya que no están exentos de una importante carga poética. En su serie sobre “Los trabajadores saliendo de su lugar de trabajo” (1995, cien años después de la película que da origen a la serie de los hermanos Lumière), aborda un trabajo más evocador que documental. Sus micro-relatos más conocidos abordan la temática de la guerra y la tecnología, como “el fuego inextinguible” (1969) o “Guerra a distancia” (2003), siempre desde una perspectiva dialéctica y crítica sobre los avances de la humanidad, del mismo modo que en “Como vemos” (1986). Su colaboradora, Hito Steyerl (Alemania, 1966), continúa desarrollando la técnica, creando micro-relatos que llegan a ser más sofisticados que los de su mentor. En su exposición “Duty-free Art”, de 2015 en el MNCARS, desarrolla instalaciones, a menudo como soporte para presenciar como espectador, y en un entorno acorde a lo que narrará, sus relatos en formato vídeo. Continúa la temática de Farocki sobre la guerra con obras como “Es el museo un campo de batalla” (2013, Bienal de Estambul), pero analiza en la profundidad de un realismo aterrador, sobre todo el rol del artista y cómo está funcionando en el mercado hoy día. Obras como “Cómo no ser visto: un puto archivo” (2013), o “Adorno’s grey” (2012), que retomaremos en el estudio de el maridaje entre la Escuela de Fráncfort y Freud, complementan su identidad netamente crítica, enfrentándose a aquello sobre lo que no queremos ver.

En una práctica más de identidad local, trabajando desde Madrid, pero en vínculo permanente con Latinoamérica, Patricia Esquivias (Venezuela, 1979), utiliza el sistema microrrelato, y también como Steyerl, es ella misma también, la narradora de su investigación en una toma única. Su trabajo aporta su personal visión postmemorial⁶⁵ de la historia española, sobre todo en su serie “Folklore” (en proceso). La imposibilidad de crear una narrativa en la Historia del Arte de posguerra en España es narrada incontestablemente con su pieza “Todo lo que no es ración es agio” (2008)⁶⁶. Continuando su búsqueda de esas letras que faltan para hacer legible la Historia del Arte española del XX, también con su trabajo sobre el edificio de Madrid en Paseo de la Castellana 111-119 (con vídeo de 2014, añadiendo el nombre antiguo de “Generalísimo” a la calle), nos descubre la manera en la que, en épocas de dictadura, la necesidad que habían de cubrir las labores artísticas en la sociedad pareció desviarse con más frecuencia hacia las artes aplicadas. Su reivindicación de la necesidad de quebrar estas fronteras es clara sobre todo en su exposición de 2016 “A veces decorado” en el CA2M⁶⁷. El resultado de su trabajo, del que imaginamos tomas minuciosamente reiteradas, hasta lograr el aspecto de la pieza final, cobra el sentido de obra realizada con un conocimiento, tomado como recurso material, en cantidad pequeña. Es decir, cuya expresión final cobra el interés del trabajo con poco material cognitivo, pero con un gran trabajo de “modelado” o “manufactura”.

64 KRAKAUER, Siegfried (2006) Op. cit. pág. 306-307.

65 Analizaremos el término acuñado por la psicóloga y escritora canadiense Marianne Hirsch, en el capítulo siete. Nos quedaremos aquí, de momento, con la idea de que se trata de historias que pertenecen a nuestra memoria de un modo heredado, y no por vivencias propias directas.

66 Pieza presentada en el MNCARS, hace referencia a una frase en letras corpóreas con la frase tan de corte conservador, “Todo lo que no es tradición es plagio”, situada un edificio en las que algunas han desaparecido.

67 ESQUIVIAS, Patricia. (2016) *A veces decorado*. Exposición en el Centro de arte dos de Mayo de Móstoles donde abundan referencias a lo folkloral, así como a las licencias “pseudo-artísticas” de los albañiles.

El trabajo de Rosell Meseguer (España, 1976), partió de la fotografía. Muestra también su interés por la temática de la memoria y por la presentación a modo de meticuloso archivo de documentación recogida sobre los temas de sus proyectos sobre vestigios pasados como “Batería de cenizas” (desde 1999), u “Ovni archive” (desde 2010), sobre avistamientos secretos, espionaje y tecnologías, que asociamos aquí con los zepelines del panel C del Atlas.

Este tipo de relatos de investigación que parecen tan personales y fragmentarios, analizados dentro de la perspectiva de todo el trabajo, veremos el modo en que, dentro de su particularidad, son capaces de crear una red de conexiones compleja y extensamente abarcadora de conocimiento. Se trata de trabajar mediante la utilización de un cierto conocimiento de manera que, en cada uno de sus personales dispositivos de presentación, apelan las capacidades de saber, la autoconciencia y el almacenamiento de contenidos mnémicos que nos son comunes a todos.







Figura 2
Paneles 1 a 8

- 1- Sarcófago 160-170 d.C. París, Museo del Louvre. Las nueve musas, (parte frontal). (Panel 2)
- 2- Rapto de Proserpina. Fragmento de un sarcófago romano, 140-150 d.C. Roma, Vaticano, Galleria delle Statue. (Panel 5)
- 3- Ménade danzando. Relieve neóatico, fines del s. II a.C. (según un modelo del escultor Calímaco, fines del s. V a.C.) Roma, Museo del Conservatori. (Panel 6)
- 4- Diana de Efeso. Estatua de bronce y alabastro, 120-140 d.C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale. Cabeza y parte delantera con los signos del Zodiaco, detalle. (Panel 3)
- 5- Arco de Constantino, Roma, 312-315 d.C. Trajano en guerra contra los dacios. Relieve del gran friso de Trajano, probablemente del foro de Trajano (terminado en el 113 d.C.). Reutilizado como relieve de pasaje. (Panel 7)
- 6- El Sol naciente ahuyenta a las estrellas, representadas como figuras de jóvenes. Decoración, desarrollada en un dibujo, de una cratera. (crátera de Blacas, supuestamente de Apulia, 420 a.C.; Londres, Museo Británico). Fuente: Adolf Furtwängler y Karl Reichhold, Griechische Vasenmalerei, München, 1921-1932, vol. 3, lám. 126. (Panel 2)
- 7- Grupo de Laocoonte. Escultura en mármol de los escultores de Rodas Atanodoro, Hagesandro y Polodoro. Datación discutida (de mediados del s. II a.C. a los años 70 del s. I d.C.) Roma, Vaticano, Belvedere. (Panel 6)
- 8- Mitra matando al toro. Relieve en arenisca de Neuenheim (Heidelberg 150-170 d.C. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum. (Panel 8)
- 9- Escultura de Ariadna durmiente en un sarcófago. (Composición moderna). Cópia romana (mármol, hacia el 150 d.C.) de un original griego (hacia el 150 a.C.). Roma, Vaticano, Gallerie delle Statue. (Panel 4)
- 10- Victoria sacrificando un toro Relieve en arcilla o de campana (tercio derecho y esquina izquierda inferior restaurados) S. I d.C. Roma, Museo Nazionale. (Panel 8)
- 11- Apoteosis de Napoleón. Andrea Appiani. Fresco en techo, 1808. Milán, Palazzo Reale (destruido en la Segunda Guerra Mundial). (Panel 7)
- 12- Hija de Niobe, llamada Psique. Del grupo florentino de Niobe. Cópia romana de un original griego de fines del s. IV o del s. I a.C. (cabeza y brazos izquierdo y derecho —éste falso— restaurados) Florencia, Galleria degli Uffizi. (Panel 5)
- 13- La llamada jugadora de tabas de Colonna. (Muchacha jugando a las tabas o amazona). Réplica romana de un original griego del s. II a.C. (brazo derecho —probablemente verdadero— restaurado, basa moderna). Roma, Palazzo Colonna. (Panel 5)
- 14- Escultura de Ariadna durmiente en un sarcófago. (Descrita en fragmento 9 de esta figura). Incluye Gigantomaquia (base) Relieve romano. Mármol, 180-200 d.C. (Panel 4)
- 15- El rey Assurnasirpal II. Estela asiria, s. IX a.C. Londres, Museo Británico. (Panel 1)
- 16- El rey babilonio orando ante una divinidad estelar. El rey Meli-Sipak II ofrece a su hija Hunubat-Nanna a la diosa lunar Nanna. Kudurru (hito) de Susa, s. XII a.C. París, Museo del Louvre. (Panel 1)
- 17- Apoteosis de Antonino Pío y Faustina. Relieve de la base de las columnas de Antonino Pío en el Campo de Marte, Roma, 160-170 d.C. Roma, Vaticano, Cortile della Pigna. (Panel 7)

PRIMERA PARTE

2. Capítulo II

2.a

El fuego, la guerra y algunas de las primeras creencias civilizadas

Haremos como dice Hesíodo en su *Teogonía*; “comencemos por las musas”. No por nada ellas siempre son nombradas al principio de los cantos que intentaban ser inspirados, desde el “Infierno” y el “Purgatorio” de Dante⁶⁸ al *Martín Fierro* de Hernández⁶⁹. Que, de alguna manera, aluden tanto a la inspiración como a la memoria y a la capacidad de sintetizar la experiencia para construir el relato. El origen de las mismas: Mnemosyne⁷⁰, diosa de la memoria y madre de las nueve musas, cuyos nombres vamos a nombrar a ver si ayudan a su vez, a este mismo ensayo; Clío (la que da fama, relacionada con la historia), Euterpe (la muy encantadora, relacionada con la música), Talía (la festiva, relacionada con la comedia), Melpómene (la que canta, relacionada con la tragedia), Terpsícore (la que ama el baile), Erato (la deliciosa, relacionada con la elegía), Polimnia (la de variados himnos, relacionada con la poesía lírica), Urania (la celestial, relacionada con la astronomía) y Calíope (la de bella voz, relacionada con la poesía heroica), la más importante de todas, pues ella asiste a los venerables reyes⁷¹.

También Dante, al principio de su “Paraíso”, hace cita a la memoria como algo que no puede seguir al entendimiento. Pero esta vez, para ayuda de su inspiración, invoca a Apolo, dios clásico de la luz⁷². Aunque de momento será mejor mencionar a Helios, como dios relacionado con la luz con su carruaje; el sol, que es conducido una vez por su hijo Faetón, con tal torpeza que al caer da lugar a la existencia de desiertos en la tierra. Una mitología, como otra, tomada tal como lo describe Graves, como narrativa de una pantomima ritual representada en festivales públicos y, sobre todo para este trabajo, muy recogidas pictóricamente, permitiendo ser estudiada con relación al análisis de los sistemas políticos y religiosos que existían en Europa⁷³. De hecho, son buena fuente de datos

68 DANTE ALIGHIERI, (1304-1321), *La divina Comedia*, pág. 10. Infierno, canto II, 7-10. “¡Oh, Musas! ¡Oh alto ingenio! Mi poesía / ayudad. Y tú, mente que traduces / cuanto he visto, demuestra tu valía”. Y pág. 211. Canto I. 7-12. “Renazca aquí la muerta poesía, / oh santas Musas, pues soy todo vuestro, / y me preste Caliope su armonía, / inspirando mi voz con aquel estro / que dejó a las Urracas sin respiro, / desesperadas de graznar siniestro.”

69 HERNÁNDEZ, José. (1872) *Martín Fierro*. pág.21 “Pido a los santos de cielo / que ayuden mi pensamiento; / les pido en este momento / que voy a cantar mi historia, / me refresquen la memoria / y aclaren mi entendimiento.”

70 También; Memosina, o Mnemósine.

71 HESÍODO. (s. VIII-VII a.C.) págs. 72-73. “Las alumbró en Pieria, amancebada con el padre Crónida, Mnemósine, señora de las colinas de Eleuter, como olvido de males y remedio de preocupaciones. Nueve noches se unió con ella el prudente Zeus subiendo a su lecho sagrado, lejos de los Inmortales. Y cuando ya era el momento y dieron la vuelta las estaciones, con el paso de los meses, y se cumplieron muchos días, nueve jóvenes de iguales pensamientos, interesadas sólo por el canto y con un corazón exento de dolores en su pecho, dio a luz aquella, cerca de la más alta cumbre del nevado Olimpo”.

72 DANTE ALIGHIERI, (1304-1321) Op. cit, pág. 419. Paraíso Canto 1. 4-15. “(...) y vi cosas que en su celo / mal contar puede quien de allí descende / porque, al aproximarse al que es su anhelo, / vuela el entendimiento y sube tanto, / que no le sigue la memoria el vuelo. / Cuanto empero logré del reino santo / en mi mente guardar como un tesoro, / va a ser ahora materia de mi canto. / Oh Apolo, en mi postrera obra te imploro / que de tu inspiración colmes mi vaso / cual de tu amo laurel cumple al decoro.”

73 GRAVES, Robert. (1955) págs. 20-21. Así como el estudio de los mismos nos revela datos históricos a día de hoy, podemos entender que, de algún modo, en su época reemplazaban o se yuxtaponían a las narraciones históricas, y no es tan fácil separar su contenido religioso del sentido que les era otorgado entonces, como elementos de transmisión de conocimiento, entretenimiento, de leyenda moral, etc.

históricos, sobre todo gracias a las imágenes, que la mitología siempre inspira generosamente al quehacer artístico.

Vamos a comenzar con el hilo dejado por Warburg como sin querer, en el último panel de los numerados con letras. El dios Marte, en sus inicios como un Dionisio de primavera, pero más tarde como dios de la guerra, nos va a traer a la memoria nuestra primera tecnología cultural; el fuego. Es Prometeo, quien, desobedeciendo a Zeus, acerca esta primera tecnología a los hombres, y es por lo que es castigado a que un buitre le roa el hígado diariamente. Freud nos recuerda que para los antiguos el hígado era el asiento de todas las pasiones y los deseos⁷⁴. Material, todo este, ciertamente ignífugo, y que mucho nos dará que hablar en todo el trabajo. Freud señala en un principio, a este héroe cultural, como personaje odiado por representar los instintos que hasta ese momento hubieron de ser reprimidos, aunque más adelante se expresen como sentimiento de culpabilidad.

Según Lévi-Strauss, bastantes tribus de Sudamérica relacionan el origen del fuego con el jaguar. El Prometeo de los Bororo, por ejemplo, es un niño indio al que un jaguar adopta, y a través del cual conocen y roban el fuego para comer carne asada. Arte que el jaguar conocía, y ellos no⁷⁵. Aunque los bororos viven bajo el signo del agua, y también ellos oponen el agua al fuego. Ellos asocian el fuego con la vida, siempre que este sea terrestre, ya que para ellos el fuego celeste es destructor⁷⁶.

Es Nietzsche, quien señala en los preludios y ejercicios preliminares de la ciencia, la presencia de los magos, alquimistas, astrólogos y brujos, como si inicialmente no se tratara de una búsqueda exclusiva de una intuición de conocimiento, sino que acaso señala a la religión misma, como uno de esos preludios.

Es, en efecto lícito, preguntar: ¿Habría aprendido el hombre, en general, a sentir esta hambre y esta sed de sí mismo y a tomar también de sí este hartazgo y plenitud, sin esa escuela religiosa y sin esa prehistoria? ¿Tuvo Prometeo que creer ilusamente haber robado el fuego, y expiar por ello, para, finalmente, llegar a descubrir que él, deseando el fuego, había creado ese fuego⁷⁷?

Pero el análisis de los pueblos primitivos es habitualmente realizado desde ópticas científicas post-cartesianas. La perspectiva siempre la tendremos no solamente desde nuestro presente, también estará mediada por el interés sobre las formaciones del saber, siempre ligadas a los modos de conservación y transmisión; la escritura.

Levi-Strauss, esta vez en su libro “Tristes trópicos”, es también analizado por Derrida. En su capítulo “La violencia de la letra: de Levi-Strauss a Rousseau”, se intenta leer en las líneas horizontales onduladas escritas por los indígenas a modo de imitación del actuar del antropólogo en su cuaderno, aquello que podría haber sido primeras intencionalidad de la escritura. Esa primitiva

74 FREUD, Sigmund. (1930) *El malestar en la Cultura*, “Sobre la conquista del fuego”. pág. 95.

75 LÉVI-STRAUSS, Claude. (1962) *Mitológicas I, Lo crudo y lo Cocido*, pág. 72 “Pero el jaguar, furioso por la ingratitud de su hijo adoptivo que le ha robado ‘el fuego y el secreto del arco y las flechas’, quedará lleno de odio hacia todos los seres y en especial hacia el género humano. El reflejo del fuego brilla aún en sus pupilas. Caza con los colmillos y come la carne cruda, pues ha renunciado solemnemente a la asada”.

76 Ibidem. págs. 193-194.

77 NIETZSCHE, Friedrich. (1882). *La ciencia jovial (La gaya scienza)*. Pág. 501.

imitación por la otrorización tecnológica, descubriría, al cabo de un tiempo, que los indios no se limitan a dibujar representaciones de hombres o monos, sino que trazan esquemas en los que organizan una estratificación social o genealógica, según narra Derrida⁷⁸.

El papel del signo en la escritura es entendido inmediatamente por el hombre primitivo como elemento que confiere superioridad social, de la misma manera que el mismo Derrida nos explicará en “Mal de Archivo: una impresión freudiana”, con el archivador y su carácter de “descifrador”.

Antiguamente, sobre todo, en la medida en que no estaba difundida la alfabetización, los caracteres de cualquier escritura siempre llevaban asociaciones a la dentadura. Piezas pequeñas distinguibles entre sí, así como los caracteres tipográficos de las planchas de impresión. McLuhan hace referencia al mito de Cadmo, rey que introduce la escritura fenicia, o alfabeto fonético, en Grecia. El mito habla de ello con la imagen de Cadmo como sembrador de dientes de un dragón, de donde salieron hombres armados. Esta referencia es traída a cuenta de la cita a Platón, que, en Fedro, parece advertirnos de las consecuencias de los comienzos de la generalización del alfabetismo:

Pero, cuando llegaron a lo de las letras, dijo Theuth: “Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos (...)”. Pero él le dijo: “¡Oh, artificiosísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué daño o provecho aporta a los que pretenden hacer uso de él (...). Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de los caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos”⁷⁹.

Debord no duda en relacionar el nacimiento del poder político con la aparición de la técnica de la fundición del fuego. Desde ese momento, la sucesión generacional deviene sucesión de poderes; las dinastías, cuya arma principal es la escritura, ya que “Los escritos son los pensamientos del estado; los archivos su memoria”. O como decíamos recientemente; el archivador es también descifrador y, por tanto, detenta cierto poder de saber⁸⁰.

A poco que nos acerquemos a Freud y a su teoría de los sueños como espacio de realización de los deseos reprimidos, encontramos que esa predicción del porvenir, que se requería a los primitivos y habitualmente ancianos, brujos o pre-sabedores, de las tribus, no es diferente de las predicciones que se adjudicarían a los sueños. Incluso en el Antiguo Testamento, si recordamos la historia de José, que interpretaba los sueños del faraón. Freud aclara que no se trata del porvenir real, sino del que nosotros deseamos, el que se nos presenta en el sueño, y añade; “El alma popular se produce aquí, según su costumbre, creyendo lo que se desea⁸¹”. Es decir que se hace de algún modo una deidad del deseo. Y añade:

78 DERRIDA, Jacques. (1971). Op. cit. Pág. 162.: “Se sabe ahora, a partir de informaciones ciertas y masivas, que la génesis de la escritura (en el sentido corriente) ha estado ligada casi en todas partes y en la mayoría de los casos, a la inquietud genealógica. Se cita frecuentemente la memoria y la tradición oral de las generaciones, que a veces se remonta muy lejos entre los pueblos llamados sin escritura.”

79 McLUHAN, Marshall (1962) *La galaxia Gutenberg*. pág. 40-41. Cita a Platón, Fedro, 275 a-b. Trad. Emilio Lledó. Barcelona, Círculo de lectores (Biblioteca Universal, “Clásicos Griegos”), 1995.

Theuth o Thot (nombre griego), o Djeuthy (nombre egipcio) es el dios patrono de los escribas, por haber dado los jeroglíficos a los hombres.

80 DEBORD, Guy. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Artículo Nº 131.

81 FREUD, Sigmund. (1899-1900). *La interpretación de los sueños*. Pág. 45.

*El respeto que el sueño mereció a los pueblos antiguos se halla fundado en una exacta estimación psicológica de lo indestructible e indomable existente en el alma humana; eso es, de lo demoníaco, dado en nuestro inconsciente y reproducido por el sueño*⁸².

Otto Rank en su capítulo inserto en “La interpretación de los sueños” otorga al fuego prometeico y al fuego del sacrificio en “la madera horizontal”, de significación simbólica sexual⁸³.

Pero si desligamos el componente de la sexualidad, para centrarnos en las relaciones de poder, regresamos a Debord. Este nos señala que durante muchos años en China y en Egipto, estos amos con poder sobre la propiedad de la historia como una propiedad privada, bajo la forma de mitos que detentaban ellos mismos, creaban la ilusión de poseer “el monopolio de la inmortalidad del alma⁸⁴”. Garantizaban, de ese modo no solamente deseos, sino también necesidades; la permanencia del tiempo cíclico, su consecuente seguridad sobre el paso de las estaciones y su garantía sobre la agricultura.

De regreso a los cuatro elementos a los que refieren las primeras pre-ciencias, en este caso, al del fuego; de igual color rojo son los rituales relacionados con el buey y la sangre. Trasladándonos nuevamente al otro lado del Atlántico, su correspondencia es similar a la de los rituales relacionados con el toro. Más allá de su supervivencia en tradiciones actuales, las imágenes de la historia (de la tierra, no las cosmológicas), nos remiten a Mitra ante un toro que una vez que ha conseguido calmarlo es héroe, y lo lleva a su cueva para el sacrificio. Sabemos que el dios Mitra era sobre todo fuente de fe de los guerreros romanos. Un tipo de dios de aquel que va a la guerra, debe ser portador de algún arma relativa a promesas futuras lo suficientemente fuerte como para que el temor a la muerte no incapacite la lucha. Anticipación tal vez, de ese héroe trágico con deseo febril de una existencia superior, hacia el cual el combativo se prepara “con el presentimiento de alcanzarlos no a través de sus victorias, sino de su ocaso⁸⁵”. Sabemos que el culto a Mitra se trataba de una ritualidad estrictamente jerarquizada. Como para dar garantías en las luchas por el relevo generacional. Una especie de ley de archivo, que todavía hoy, asigna a una memoria el deber de repetición ritual inscrita en el corazón de un porvenir. El privilegio de la promesa que a la vez debe prevenir una memoria de lo Otro⁸⁶. Porque esa misma repetición implica importar al mismo tiempo la pulsión de muerte; la prevención del olvido mismo⁸⁷. Quien ha archivado de ese modo, como bien nos cuenta Derrida, guarda y borra el archivo de esa injusticia que él es. Es ese Uno que se guarda de lo Otro con celosa violencia. contra la dif(i)erencia de lo que es el Uno mismo⁸⁸.

Volveremos sobre este importante asunto del archivo como experiencia del porvenir, de la venida de un acontecimiento⁸⁹, que debe ser herramienta de consuelo para quien descansa pensando en la batalla al amanecer. Pero atendamos ahora a otros mitos más serenos. Una situación

82 Ibídem, pág. 640.

83 Otto Rank en “Apéndice. El sueño y la poesía” en FREUD, Sigmund. (1899-1900). Op. cit. pág. 538.

84 DEBORD, Guy. (1967). Op. cit. Artículo N° 132.

85 NIETZSCHE, Friedrich (1871-1872) *El nacimiento de la tragedia*. Pág. 134. En referencia a ese “Titán que carga con todo el mundo di-onisiaco sobre sus hombros.”

86 Freud explica una dualidad semejante como conflicto entre Eros y culpabilidad, como veremos en el capítulo nueve. FREUD, Sigmund. (1930). *El malestar en la cultura*. Pág. 77.

87 DERRIDA, Jacques, (1995). Op. cit. Pág. 83.

88 Ibídem, págs. 86-87.

89 Ibídem, págs. 78.

diferente era la de los tranquilos habitantes de la que luego será la acrópolis, que no se veían necesitados de iniciarse en ritos como éste. Un rito, que, en este sentido, como en muchos otros, arriesgaremos a indicar que coincide enormemente con los misterios órficos, aunque en cuanto al asunto de las jerarquías y la apertura de este último a mujeres y esclavos, sean perfectamente opuestos. Podríamos aventurar un trazado directo entre la búsqueda de una vida supraterrrenal entre ambos, a través del amansamiento de las fieras, como el toro en Mitra. Freud señala también el triunfo del cristianismo como consecuencia de un disconformismo con el estado cultural, y la consecuente “depreciación de la vida terrenal⁹⁰”. La aparición de bajorrelieves órficos, en las cuevas donde comenzaban a realizar sus ritos los primeros cristianos en Roma, continuaría este trazado directamente en la relación del hombre con el animal, desde Mitra a Orfeo, terminando con la fábula del “buen pastor⁹¹”.

En la línea de lo mitológico, continuamos otra vez, relacionando el castigo de Prometeo y las imágenes de los hígados de arcilla, aquellos en los que los primeros brujos tribales realizaban las inscripciones premonitorias, veremos que Artaud, en su experiencia con los Tarahumara, también identifica al hígado como lugar de esa alquimia secreta donde se escogen las sensaciones emociones y deseos que el inconsciente indica al ser humano como sus apetitos⁹². En 1936, en su texto “En el país de los reyes magos”, exonera a los Tarahumara de lo que en Europa fue la conversión del dios Marte en un dios guerrero⁹³. Los indios separarían el fuego de la violencia para asociarlo al ritual.

Dentro de las reflexiones sobre la guerra, no podemos evitar pensar en el sentimiento victorioso tras la derrota de un enemigo poderoso y su glorificación por medio del arte, como veremos en las imágenes de los arcos de triunfo de los paneles de Warburg correspondientes a este capítulo. “Ante la tragedia, lo que hay de guerrero en nuestra alma celebra sus saturnales”, rezaba Nietzsche. El artista escoge y glorifica ese estado victorioso, con lo cual adquiere una función de fortalecer o debilitar ciertas valoraciones. Es el cuestionamiento que hace sobre “el arte por el arte”, como un decir “que el diablo se lleve la moral⁹⁴”. Y es una reflexión que invita a adentrarnos en esas categorías estéticas de Rancière, en “el reparto de lo sensible”. El actual “régimen estético de las artes”, según su idea, el arte se identifica a sí mismo en singular, desligado de reglas y jerarquías de criterios pragmáticos. Dentro de este juego de relaciones entre el “hacer-ser” y el “ver-decir”, las artes forman parte del circuito económico, representando y reconfigurando ese reparto de actividades, dentro de las que se encuentra lo que él denomina “lo común” y la capacidad de actuar sensiblemente ante ello⁹⁵.

Está claro que no podemos actuar, por muy sensiblemente que sea, sobre el pasado, pero la capacidad sensible nos dibuja un gesto en la cara al ver ciertas imágenes. Existen fotos recientes

90 FREUD, Sigmund. (1930). *El malestar en la cultura*. Pág. 31-32.

91 BERNABÉ, Alberto (2018) *Conferencia El orfismo, entre la religión y la filosofía*.

92 ARTAUD, Antonin (1946) *Los Tarahumara*. Pág. 38 “...es en el hígado humano donde se produce esa alquimia secreta y ese trabajo por el cual el yo de todo individuo (...) adopta o rechaza las sensaciones, las emociones, los deseos que el inconsciente le forma (...) Ahí es donde el Yo se vuelve consciente y despliega su poder de apreciación, de discriminación orgánica extrema. Por tanto el hígado parece ser el filtro orgánico del Inconsciente. (...) ideas semejantes he encontrado en los antiguos chinos.”

93 “Si posteriormente la Religión se apoderó de dichos principios y si los pueblos tuvieron la debilidad de desviarse de los Principios para adorar la religión, tanto peor para los pueblos embrutecidos y fanatizados, pero no para los principios (...) Estamos lejos de la actualidad guerrera y civilizada del mundo moderno (...) cuentan, digo, esas tradiciones el paso por las tribus tarahumara de una raza de hombres portadores de fuego que tenían (...) tres reyes”. *Ibidem*. Pág. 80.

94 NIETZSCHE, Friedrich.(1889). *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*. Págs. 101-102.

95 RANCIÈRE, Jacques.(2014). *El reparto de lo sensible*.

al desembarco de Normandía donde se ve a Lee Miller, cámara en mano, paseando por las tiendas del ejército de supervivientes a la batalla. Sabemos de ella que marchó de su condición de amante y aprendiz de Man Ray en París, para asentarse en Londres. Primero como modelo, luego como fotógrafa de la revista *Vogue*, que la apoyaría en su decisión de enfundarse en botas militares, como reportera gráfica, y así, regresar a un París que debía volver a ser el que ella había dejado antes de la ocupación.

La década de los cuarenta, para una mujer en Europa, no se parece en nada a la de los setenta de Liza Minnelli en Estados Unidos. Pero, para soldados bajo pesados e incómodos uniformes, había algo de promesa de fábulas sobre tigres y ovejas⁹⁶, también en la belleza de Miller. La guerra, es sobre todo asunto de este capítulo, pero seguirá apareciendo su rastro en todo el trabajo, ya que es siempre situación de emocionalidades y espiritualidades en carne viva. Y sabemos que convierte a los perros pastores en felinos antropófagos. Siempre que estos triunfen, claro está. Las publicidades de vehículos Jaguar nunca se priven de los sonidos ardientes ni de los rojos sobre-destacados.

96 Hay que recordar la letra de la canción de la famosa escena de Liza Minnelli sobre una silla, en la película *Cabaret* de 1972: "You have to understand the way I am, / Mein Herr. / A tiger is a tiger, not a lamb. / Mein Herr. / You'll never turn the vinegar to jam, / Mein Herr. / So I do... / What I do... / When I'm through... / Then I'm through... / And I'm through... / Toodle-oo!"

2.b

El ritual de la serpiente

Paneles 1 a 8

Segundo ciclo completo

Vamos a seguir por la “primitiva” América, la ruta hacia el norte, para llegar a los indios Pueblo. Para ellos, como para los que estudiaba Lévi-Strauss, existe una combinación entre la magia fantástica y la sobria funcionalidad que Warburg señalaría como contraria a la esquizofrenia; experiencia de relación encarnecida entre el ser humano y el mundo circundante⁹⁷. Definir relaciones duales entre las mitologías y la vida cotidiana es herencia humana, que notamos de igual manera, en la Grecia antigua. Una superstición cotidiana que, entendida como inherente al hombre, construye un discurso que trataremos aquí, como liberador ante cuestionamientos sobre la salud mental de Warburg, de manera que su dramática experiencia, extrapolada a lo colectivo, nos parece que pudiera ser útil⁹⁸. En el dibujo que el indio Cleo Jurino de Cochita hace en 1896, por ejemplo, representa un edificio con techo escalonado y una enorme serpiente sobre él. Para Warburg, en la escalera de este tipo, como las de las pirámides incas, está contenido un símbolo panamericano y probablemente universal en la representación del cosmos. Entenderemos para este trabajo, que se trata de una simbolización de tipo jerárquica y primitiva. En cualquier caso, lo que observaba ya nuestro historiador, es el modo en que la iconografía de la religión católica sufría una cierta hibridación con los símbolos cosmológicos paganos locales, una hibridación que él mismo identifica como lucha entre lo alto y lo bajo en el espacio⁹⁹. Del mismo modo que el círculo, en forma de serpiente enrollada simboliza el ritmo del tiempo, no son pocas las similitudes de las culturas americanas y europeas según nos demuestra el historiador, entre los símbolos escogidos y sus funcionalidades. También el ejemplo del árbol, con su conexión real con la tierra, como mediador en rituales de la cosecha. Observando una danza ritual, Warburg piensa en las tragedias de la antigüedad; las figuras del coro trágico y las del drama satírico. El nacer y perecer de la naturaleza como performance, en mágica identificación con la divinidad no exenta de la idea del sacrificio, que conduce al autor otra vez a la imagen de la serpiente. Lévi-Strauss observó también el modo en que algunos indios, como los Timbirá, asocian la serpiente multicolor con el arcoíris, que tiene significación dual; del renacer después de la lluvia, y también con origen de enfermedades. En su ritual, el antropólogo describe cómo en el sacrificio, se parte en mitades la serpiente y se lanzan al este y al oeste¹⁰⁰.

Warburg observa que tal como en el culto orgiástico a Dioniso, las Ménades bailaban con serpientes, y que también debían ser desgarradas. Los Walpi, por su parte, las arrojan sobre dibujos de arena que representan rayos de los cuatro puntos cardinales, para que éstas propicien los rayos que generan (preceden) la lluvia. Tal como en el antiguo testamento, donde la serpiente es símbolo de mal, en el Laocoonte, la venganza de los dioses es ejecutada por una serpiente, y el conjunto,

97 WARBURG, Aby (1923) *El ritual de la serpiente*. Pág. 11.

98 Warburg ofrecería este texto como discurso ante médicos y enfermos de la institución mental como demostración de que su capacidad de atención y cognición estaban recuperadas. Su viaje y estancia entre los indios Pueblo y los Navajos data casi de tres décadas anteriores al discurso.

99 Ibídem, pág. 24.

100 LÉVI-STRAUSS, Claude. (1962) Op. cit., pág. 244-245.

es representación (insistente en el conjunto del Atlas), del sufrimiento humano y del pesimismo trágico de la antigüedad. Pero, así como para los indios, la serpiente tiene también, su contraparte positiva; enrollada en el bastón de Asclepio, antiguo dios de la salud, como símbolo del regreso del subsuelo, de la resurrección de una enfermedad o un peligro mortal¹⁰¹. La serpiente es testigo de lo indestructible del culto a los animales ancestral, de esta época (y ciclo del Atlas warbурgeano), en la que animales, hombres y dioses no constituyen seres tan distanciados. La consulta a los oráculos, hígados de arcilla adivinatorios y primitivas deidades en busca de fe sobre el futuro y predicciones, tanto como de comprensión de los sucesos pasados, transcurre en un estado que no se despegaba de la naturaleza en su modo más primitivo. El cuestionamiento penoso e ineludible en torno al porqué de las cosas, también era el “suelo” de la construcción del pensamiento de Warburg.

Didi-Huberman comenta largamente sobre la colección de imágenes de la Gran Guerra que Warburg atesoró, aunque se haya perdido gran parte en el traslado de la biblioteca a Londres¹⁰². Hay poco rastro también de esta colección, más de análisis antropológico que político, en el trabajo en láminas de Warburg. Inacabado como quedó, en cualquier caso, parece responder a una cierta urgencia de compilar de algún modo la cultura occidental ante una inminente amenaza. La asociación más directa es con el trabajo de Walter Benjamin en su “Libro de los pasajes”. Al parecer, el mismo Benjamin como admirador del trabajo que se realizaba en su biblioteca, hizo llegar una copia de su manuscrito de “El origen del ‘Trauerspiel’ alemán”, recibiendo una respuesta poco entusiasta de Erwin Panofsky, estudiante aventajado de la institución por esa época¹⁰³. Con la perspectiva actual, se puede decir que ambos pensadores se retroalimentaron. Benjamin en su época, mientras que, de manera póstuma, a través del índice señalador benjaminiano sobre el trabajo de Warburg, pareció insuflarlo de las fuerzas del interés de gran parte de los numerosos curiosos que, crecientemente, se acercan las obras del autor de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, junto a la curiosidad que despiertan sus referentes intelectuales.

Este segundo ciclo, dentro de nuestro agrupamiento de las láminas del Atlas, culmina con los paneles siete en el que se menciona el sentimiento de triunfo y ocho en donde dicho triunfo es otorgado a lo que podría nombrarse como belleza o luz. Triunfo es una de las primeras divinidades claramente diferenciadas de lo humano en sus representaciones tanto del dios Mitra, como de Helios triunfante en su forma histórica de tipo más monumental. Es el concepto apolíneo de Nietzsche, que acapara todo el siguiente capítulo. Warburg, al igual que Nietzsche era devoto de Jakob Burckhardt, relee todo su estudio pasado del Renacimiento bajo la luz de esta segunda intemperie a modo de una productividad de tan sólo “cien hombres” educados en el espíritu nuevo, que ciertamente si sabían distinguir críticamente un pasado monumental de una ficción mítica¹⁰⁴, y que estaban en rebeldía contra la transitoriedad por el simple cambio generacional y la supuesta objetividad de observar el pasado bajo la idiosincrasia de la época desde la que la historia es observada, una erudición de anticuario. El de la época de los Atlas, es un Warburg que de algún modo se siente participante

101 WARBURG, Aby (1923) Op. cit. Pág. 50-53.

102 DIDI-HUBERMANN, Georges (2010). Op. cit. Págs. 142-148.

103 RAMPLEY, Matthew (1999). Op. cit. Pág. 98.

104 NIETZSCHE, Friedrich. (1974) *Consideraciones intempestivas II*. Págs. 704-705.

de un nuevo Renacimiento, pero que bajo los efectos también de la “enfermedad de la historia” ha debido de beber tanto de los antídotos de lo “ahistórico” (o del río Leteo), y así olvidar, como de los de lo “suprahistórico” (o del río Eunoë), y así tomar consciencia de lo eterno e inalterable¹⁰⁵. Su atracción por el Renacimiento como movimiento liberador de condicionamientos sociales y morales, era lo que atraía especialmente a aquellos sobre los que estos condicionamientos pesaban más¹⁰⁶. Y aunque Gombrich trate de dejar los asuntos personales de Warburg en segundo plano, estos nos saltan a la vista sobre todo en este último trabajo suyo del Atlas, que iremos viendo como por momentos cobra carácter autobiográfico, e incluso podemos leer a Gombrich, quien, a pesar de entender su efecto transformador para la investigación histórica del arte, reconoce la subjetividad de toda su visión de la historia. Así nos recuerda un Warburg que dice:

A veces me parece como si, en mi papel de psico-historiador, intentase diagnosticar la esquizofrenia de la civilización occidental a partir de sus imágenes en un reflejo autobiográfico. La “Ninfa” extática (maníaca), por un lado y el afligido dios fluvial (depresivo) por otro¹⁰⁷...

Son documentos manuscritos de un Warburg estudiante, los que dan alas también a Gombrich para su interpretación, y la visión de una letra manuscrita sabemos que no es del todo inocente. Cuando cita lo escrito en apuntes de clase de Warburg; “nuestro pensamiento lógico se afianza en la medida en que se debilitan nuestras impresiones sensuales”, refiriendo a las clases Hermann Usener, en las que se daba origen a los dioses en su nombramiento por la repetición de la misma emoción; Zeus era simplemente “el que truenas”, Gombrich conoce bien la historia personal de Warburg, y de sus truenos y rayos de “serpientes”. Habla del residuo en la impresión sensorial como algo más duradero que las imágenes de la conciencia¹⁰⁸, en un momento en que las derivas de los pensadores ya estaban abordando incluso una segunda lectura del psicoanálisis. Aunque es una biografía que simplemente el volumen de trabajo emprendido, indica respeto y admiración, lógica, ya que Gombrich estuvo vinculado al Instituto Warburg desde 1936, primero como investigador y luego como director, este hecho mismo no resulta una buena posición para adentrarse en lo personal de su historia, más allá de la explicación que da sobre su incapacidad para la lectura de su historial clínico. En cualquier caso, aunque no se quiera abundar en la tragedia de esta, por suerte con final feliz, si es oportuno saber que ingresa voluntariamente en 1921 en tratamiento psiquiátrico internado, con diagnóstico de delirio paranoide y con peligrosidad para sí mismo y su familia. El 2 de noviembre de 1918, nueve días antes de que se declarase el final de la Gran Guerra, había sido ingresado de urgencia por primera vez, por esta última causa en otra clínica. Pero es bajo los cuidados del doctor Binswanger durante tres años de internamiento, cuando se lo considera curado y apto para continuar la vida intelectual, en 1923. El discurso sobre su viaje al país de los indios Pueblo, además de mostrar que reunía capacidad de concentración otra vez, reunía mucho autoanálisis sobre el sentido útil de la racionalización del imaginario, desde lo individual a lo colectivo.

105 *Ibíd.*, pág. 746. La asociación de los “antídotos” con los ríos dantescos, se nos ocurre oportuna aquí.

106 GOMBRICH, E. H. (1970) *Op. cit.* Págs. 22-23.

107 *Ibíd.*, pág. 280. Gombrich cita a Warburg en nota de 1929 dirigida a sus colaboradores.

108 *Ibíd.*, págs. 41-42.

Gombrich si señala, en relación al sentimiento y sensibilidad de lo colectivo, la irritabilidad creciente de Warburg en paralelo a la carga de emoción, sensible por la amenaza de los poderes del miedo con los que lucha, en su discurso sobre la “Melancolía” de Durero y vinculada al fracaso bélico alemán de 1918.

*Psicológicamente, asistimos a un proceso en el que la memoria y la empatía juntas conducen a una identificación irreflexiva de cualquier imagen recordada con la causa del fenómeno inesperado. Nos hallamos en la edad de Fausto, en la que el científico moderno se esforzó por conquistar (...) la esfera de la razón*¹⁰⁹.

Se podría pensar que el “Atlas Mnemosyne” respondía a una necesidad del autor, sobre la base de un defecto propio, el de tener a mano los objetos necesarios para construir asociaciones¹¹⁰. Primero las de necesidades vitales, dentro de su internamiento, luego, las que le permitirían construir razonamientos intelectuales. Una tentativa de auto-liberación por medio del recuerdo. Pero Gertud Bing, entendemos que tenía una relación de más tiempo con Warburg, y destaca que Gombrich no estaba en lo cierto al creer que su maestro pensaba en la magia y la superstición como una degradación de saberes. Al igual que para Nietzsche, para él, estos eran “estados iniciales de un proceso cognoscitivo que conduce a la ciencia y a la filosofía”, y así lo apunta, luego de describir y catalogar las diferentes secciones de los libros en 1934¹¹¹.

109 SETTIS, Salvatore (2010). *Warburg continuatus*. Artículo de Gertrud Bing. Pág. 59.

110 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2010) Op. cit. Pág. 162. “Comprendemos entonces que, dentro de esa psicopatología del espacio visual (...) Aby Warburg no podía prestar atención a una cosa más que vinculándola con otras afines, para formar una constelación en la cual pudiera él hallar la orientación para su pensamiento”. Veremos más del tema, analizando el asunto de la memoria asociada a objetos, en el capítulo ocho.

111 *Ibidem*, pág. 202. Gombrich indica la profunda simpatía espiritual por el tema que está tratando Warburg en su discurso, en este fragmento en que lo cita.

2.b

Artistas de las primeras formas

La creación y difusión de relatos y narraciones, tanto como la de imágenes, en la cultura arcaica, respondía como sabemos a necesidades de cubrir carencias. Tanto el nombrar los animales, como el pintarlos en las cuevas, significaba convocarlos en su ausencia para cubrir las necesidades alimenticias, o para evocar las cualidades admiradas en ellos. Se simbolizaba así, su presencia, con intencionalidad de posesión, con la inmovilidad del elemento deseado como condición, y dentro del coincidente destino de inmovilidad, como el que suponía el tránsito de estas sociedades nómadas hacia el sedentarismo. En una primera fase, para el asentamiento de un grupo humano, el fuego era una primera herramienta de defensa. Para aquellos animales o especies menos civilizadas, desprovistas del poder de control de dicha herramienta, su olor era inductor del recuerdo de ser quemado e invocaba el sentimiento de miedo. El sentido era inverso para aquellos convocados a reunirse en círculo a su calor, protección y capacidad de magia sobre los alimentos. El olfato, pues, tanto para localizar dicho fuego, como para identificar zonas con agua o alimento, era uno de los sentidos prioritarios en nuestros antepasados homínidos.

Habitualmente relacionamos olfato con memoria de manera directa. Es una experiencia que todos solemos vivir a menudo, la de que un determinado olor nos haga revivir, con más velocidad y realismo que cualquier otro sentido, nuestros recuerdos. El famoso historial de Lucy R., Sigmund Freud observa como una represión el hecho de que la paciente, en lugar de recordar la escena misma de referencia, rememora un símbolo de referencia. Una sensación de la escena enlazada, que en principio es el olor de harina quemada, para luego cambiar por el olor del humo de tabaco del contable, que le producía el recuerdo del enfado hacia ella del padre de las niñas de las que era institutriz, por dejar que estas sean besadas¹¹².

Investigaciones sobre el olfato como los de Sissel Tolaas (Noruega, 1963), desde una perspectiva tecnológica y científica, pueden analizar también olores desagradables. Asimismo, Maki Ueda (Japón, 1974), ha elaborado su “Olfactory Memory Game” basado en perfumes, a la manera de las cajas de esencias de olores de maderas o diferentes tipos de bouqués que pueden tener los vinos y que son instrumento de los catadores profesionales. Veremos algunos artistas que trabajan con lo olfativo en este capítulo.

La mayoría de los artistas originarios de Brasil mencionados en este apartado, tienen resonancias del “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade de 1928¹¹³, con su reivindicación de las pulsiones primitivas, que hallaría “en estado puro” en las sociedades indígenas de su país, como algo inherente a lo humano y a su vitalidad. La relación del contenido del manifiesto, con el concepto warburgeano de la eucaristía, remite a su vez al capítulo final de este trabajo.

Artur Barrio (Portugal, 1945), desarrolla su carrera en Brasil y es, como ocurre con otros artistas en este trabajo, en los '70 cuando su trabajo cobra repercusión. Este hecho hace que en muchos casos sus muestras actuales como la de 2018 en MNCARS, sean fundamentalmente

112 FREUD, Sigmund. (1895). *La histeria*. Pág. 85 y 88, respectivamente.

113 ANDRADE, Oswald de. (1928) Revista de Antropofagia, Año 1 Nro. 1. <http://fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf> (consultado 26 de agosto de 2018)

retrospectivas, con lo que al trabajo de la memoria esto conlleva. Parece mentira tener que estar señalando que se trata de artistas que están vivos y que continúan realizando nuevas aportaciones como la instalación para la exposición mencionada realizada con café y creando experiencia con su olor. Como otros artistas de Brasil, trabajan con conocimiento de la experiencia olfativa como interruptor directo en lo mnemotécnico. Ernesto Neto (Brasil, 1964), es un claro ejemplo de este tipo de trabajo, además de serlo de las formas orgánicas a las que este capítulo nos ha acostumbrado los artistas referidos. Tul, nilón, lycra y polietileno, suelen ser sus materiales de trabajo. Algunas de las piezas, como su instalación en el Panteón de París “Léviathan Thot” (2006), cuelgan del techo en formas voluptuosas que crean experiencias escultóricas. En ocasiones también, aromáticas a base de la utilización de especias como jengibre, comino y clavo. También instala piezas en el suelo que invitan a sentarse o “vestirse” en ellas como “Humanoides” (2001). Lygia Clark (Brasil, 1920), por su parte, además de ser referencia del arte de su país, sobre todo a través de sus famosos “bichos” de los sesenta, su trabajo “Memória do corpo” (1984)¹¹⁴ hace referencia a los recuerdos motrices a través de la creación de experiencias sensoriales que crean sensaciones de interioridad. Además de los espectadores del vídeo, el verdadero destinatario de la obra es el “cliente como paciente”.

Así vemos cómo, en las culturas llamadas primitivas, tanto como en nuestra propia infancia, nuestro primer sistema de dar una definición a lo Otro, es el de hacerlo comparativamente con nuestro propio cuerpo. De este modo, por ejemplo, asociamos trabajos como el de Nairy Baghramian (Irán, 1971). Esta artista trabaja con formas que no solamente imitan órganos como hígados, riñones o fragmentos intestinales, sino también con otras que parecen prótesis, que, en su forma hueca, vendrían a suplantar a estas mismas morfologías. Por su parte, Nicholas Hlobo (Sudáfrica, 1975) trabaja con formas orgánicas obtenidas muchas veces mediante costuras de materiales. También las técnicas textiles son el motivo por el que se ha hecho muy conocida la artista Joana Vasconcelos (Portugal, 1971), cuando evoca “lo crudo”, ya que también utiliza y encarga materiales industriales para hacer referencia, entre otros significados, a ideas de identidad y género. Aun en estos casos, siempre se trata de evocaciones en algún sentido corporales, susceptibles de interpretaciones que pueden mezclar las ideas de alimentación con las de sexualidad. Relacionamos aquí también a Ann Hamilton (Estados Unidos, 1956), quien también compila en su trabajo elementos textiles, texturas, pieles animales, etc. La no exclusión de tipos de material orgánico y natural otorga intencionadamente un valor significativo sobre la experiencia en cuanto a lo olfativo, como en “Tropos” (1993). Se la encasilla dentro del movimiento denominado postminimalismo del que Eva Hesse (Alemania, 1936-Estados Unidos, 1970), se considera pionera.

Sarah Lucas (Reino Unido, 1962), sería una artista a considerar dentro de la categoría de las que colocaremos en el capítulo siete, ya que existe algo postmemorial¹¹⁵ en su trabajo, al ser hija de refugiados palestinos y educada en Beirut. Y, aunque en ocasiones en su obra deja traslucir ideas sobre ello, lo fundamental de su formación es británica. Así es como la asociamos con esta nacionalidad de modo inmediato, al haber formado parte de la famosa exposición “Sensations” (1997), donde se reunía la colección de Charles Saatchi, y que daría nombre a lo que se denominó

¹¹⁴ Ver bibliografía, apartado “Otros”.

¹¹⁵ Resulta necesario adelantar aquí brevemente el concepto de lo postmemorial, acuñado por Marianne Hirsch, en una suerte de definición de “trazo demasiado grueso” quizá, como una memoria que no es de un suceso vivido por uno mismo, sino que es heredada.

Young British Artists, grupo caracterizado por la heterogeneidad y la controversia de sus propuestas. Sus piezas más actuales cobran un particular aspecto “blando” y orgánico, como “Nude cycladic” (2010), y la alejan un poco del terreno de las estéticas fundamentalmente críticas, que abordaban asuntos de feminismo, de la diferencia de clases, y de la pulsión de autodestrucción. Consideramos así, que este sentido de las formas y sus particulares asociaciones a lo sexualmente explícito, son lo más identitario de su trabajo, y el motivo por el que es mencionada en este apartado.

Entre los artistas más jóvenes y locales, también encontramos algunos relacionables a los asuntos tratados en este capítulo, como es el caso de Carlos Fernández Pello (España, 1985). Su trabajo aborda la idea de las formas blandas como tejidos que se apoyan en estructuras duras¹¹⁶. Es conocida su asociación de esta idea a la parte con uña y la opuesta parte dactilar del dedo índice. Sus exposiciones, además suelen dar espacio a la memoria en el espectador, en el sentido de su auto-referencialidad. Y tratando sobre la superposición de capas, en su discurso, materializa su esfuerzo por hacer construir un presente con un polo de atracción diferente del arcaico y el globalizado. Como artista y como comisario de exposiciones, Pello se muestra interesado en este sentido, en establecer un espacio nuevo y distinto desde donde construir, al modo que se muestra en este trabajo, en el capítulo seis, que reivindica Bruno Latour. Cabe ser mencionado también aquí el trabajo de Teresa Solar Abboud (España, 1985), sobre todo el referido a la maleabilidad de los materiales como la arcilla.

La manipulación ingeniosa de las imágenes icónicas que ya poseen una carga de significancia para el común de la gente es utilizada por varios artistas, como Vik Muniz (Brasil, 1961), y Gonzalo Lebrija (México, 1972), con su utilización de las elaboraciones secundarias freudianas. En el caso de este último, podríamos denominarlas elaboraciones secundarias comunes; aquellas que pertenecen al colectivo, porque se han generalizado, y desde las que se puede partir para elaborar narrativas, como “Unfolded plane” (2012).

Veremos en detalle cómo Freud describe las elaboraciones secundarias, según las descubre en su investigación sobre los sueños. De momento, nos interesaremos por la idea de ciertas tipologías que suelen crearse en asociaciones de dos o más elementos. En este capítulo, y desde la utilización de algo parecido a los palacios de la memoria, esos constructos para la mnemotecnica sobre los que también trataremos nos interesarán la utilización de estas relaciones por parte de artistas, que en este primer momento son desordenadas. Es decir; tipologías que, en principio se ofrecen para experimentar y crear una experiencia particular individual, y no especialmente intencionada, en cada espectador.

Ilya Kabakov (Ucrania, 1933) intenta sumergir a su público en su desazón por el desorden absurdo al que se vio sometido en su experiencia, exagerando ficcionalmente a través de álbumes, o sobre todo en su pieza “Ten Characters”, donde montó una casa al estilo de las que habitó en su juventud en Moscú, con salas comunitarias y donde las habitaciones habían sido asignadas por el azar de un sorteo burocrático. Kabakov distingue que, en las instalaciones no occidentales lo que importa es el espacio, la atmósfera de una situación particular¹¹⁷. El recorrido de la instalación era similar al del trabajo “Menesunda” de Marta Minujin (Argentina, 1943). Esta obra, que originalmente se realizó en el Instituto Di Tella, en 1965, que posteriormente, se ha reconstruido en 2015 de manera

¹¹⁶ Este concepto de parte “dura” y parte “blanda” es patente también tanto en el texto como en la pura estructura misma del trabajo de tesis doctoral del artista; FERNÁNDEZ PELLO, Carlos (2016).

¹¹⁷ GUASCH, Anna Maria. (2010) Op. cit. Pág.. 185.

permanente en el Museo de San Telmo (ambas instituciones en Buenos Aires), tiene especial similitud a las fiestas que realizan los llamados deportistas de la memoria. Crean espacios donde se habitan diferentes experiencias bien identificables, de manera que faciliten la mnemotecnia, al modo de los palacios de la memoria, que son su principal herramienta de trabajo¹¹⁸. El trabajo actual de Minujin es especialmente interesante en el sentido en que reinstala proyectos que se han realizado con anterioridad, creando una memoria re-significadora al ser recreados en nuevos contextos. El colosal “Partenon de los libros prohibidos”, que instaló tras la caída de la última dictadura argentina en 1983 en la Avenida 9 de Julio de Buenos Aires ciudad, fue recreado para la Documenta 14 de Kassel (2017) en cuya edición, desde el hecho de abrir una nueva sede del evento en una Atenas devastada por la crisis de este principio de siglo, da una idea de la nueva connotación que la misma pieza adquiere años después.

Aunque se trate de un ejemplo inverso, es decir; en este caso desde una tipología ordenada, el objetivo de la obra siguiente es el de cuestionar este orden, dando participación al espectador en su de montaje. Se trata de Andrea Fraser (Estados Unidos, 1965), relevante artista en el campo de la crítica institucional, y hablamos de su obra “Information Room” de 1998, en la Kunsthalle Berna. Allí daba acceso al público a los archivos de esta institución, que habían sido inaccesibles hasta entonces, de manera que al final de la exposición el archivo quedara totalmente desorganizado e inservible.

En lo que refiere a la otra temática destacada en este capítulo; la guerra, notaremos que será temática abordada, como hemos dicho, en varias partes del trabajo. De momento, en el caso de los artistas contemporáneos, la mencionaremos como tradicional escenario de la fotografía, como en épocas anteriores, la guerra fue motivo recurrente de la pintura. Buenos ejemplos son, muchas famosas fotografías sobre el tema; la de soldados sentados a la mesa como en la última cena¹¹⁹, la de un cura sentado en un helicóptero al lado de la ametralladora¹²⁰, o aquella del fotógrafo fotografiado en las batallas en las calles de Sudáfrica¹²¹. Con sentido más simbólico; María Bleda y José María Rosa (España, 1969 y 1970), en su serie “campos de batalla” exhiben fotografías actuales de lugares donde ocurrieron batallas famosas de la historia, terrenos o espacios que cargan con significancia, mientras Alfredo Jaar (Chile, 1956), exhibe resultado de su experiencia de fotografías que tomó de la masacre de Rwanda de 1994. Evitar la pornografía de la violencia, exponiendo las fotos en sí, dio a Jaar como resultado unas placas con descripciones a modo de epitafios conmemorativos.

El registro de escenas de guerra, incluso su archivación, se realiza de modo anónimo, pero la utilización de estas según el contexto puede tener sentido conmemorativo. Jay Winter señala que los costos conmemorativos con fondos públicos son críticamente observados sobre todo en

118 FOER, Joshua (2011) *Los desafíos de la memoria*. Describe como Ed, uno de los protagonistas de su narración, celebra su cumpleaños junto a otros campeones del “Campeonato mundial de memoria” (El primero se desarrolló en Londres en 1991). Había dedicado una semana a convertir un establo en un espacio experimental con compartimentos estancos y aislados a través de túneles, donde los visitantes vivían diferentes experiencias en el recorrido con telas, globos, y mobiliarios bien diferenciados y capaces de crear experiencias memorables. Págs. 206-207.

119 Adi Ness (Israel, 1966). “The Last Supper” (1999).

120 James Nachtwey (Estados Unidos, 1948). Guatemala, 1983. Un sacerdote en un helicóptero militar durante la visita del Papa Juan Pablo II.

121 David Turnley (Estados Unidos, 1965), foto emblemática que muestra al célebre fotoperiodista James Nachtwey (nota anterior) durante la violencia electoral en 1994.

los países protestantes, donde es dominante el concepto de memoria utilitaria, mientras en los países católicos la noción de utilidad de la memoria es una contradicción en términos, ya que el lenguaje simbólico y el utilitario es mutuamente excluyente¹²². La hibridación cultural actual nos ofrece en algunos casos, la suerte de perspectivas más desafectadas de las nociones tan diferentes de religiosidad. Mientras que, para los estadounidenses, la noción de globalización puede implicar miedo a lo hispano, como sinónimo de indigenización y salvajismo, en Europa puede atemorizar su sentido de americanización, referido al colonialismo de Estados Unidos como barbarie, quizá recordando alguna contrapartida del plan Marshall. Todo lo ajeno, lo Otro es siempre barbarie. Es allí donde la memoria de la guerra se convierte, en verdad, en hecho político en el presente¹²³.

122 WINTER, Jay (2004) "Conmemoriating war" en VV.AA. (2004). *At War*. Catálogo de exposición en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Pág. 333.

123 HUYSEN, Andreas (2004) "War burnout: memories of the air war" en; *ibidem*, pág. 345.





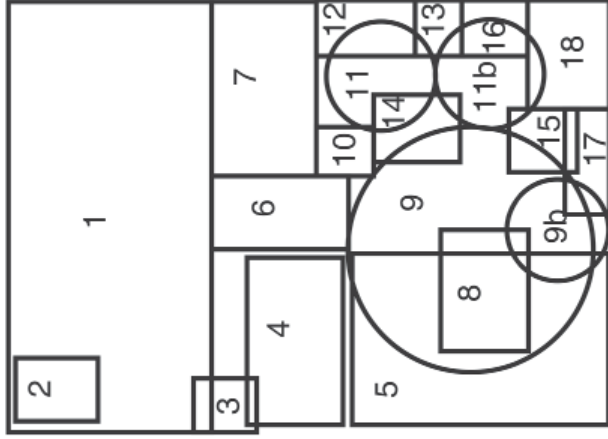


Figura 3
Paneles 20 a 31

- 1- Imagen del mes de marzo (triunfo de Minerva). Francesco del Cossa. Fresco, hacia 1470. Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi. Detalle: Triunfo de Minerva. (Panel 27)
- 2- Detalle del margen sup. Izq. De: Hijos de los planetas. Del libro-calendario de Meister Joseph del monasterio de Güterstein, cerca de Ulm, hacia 1475. Tübinga, Universitätsbibliothek, Cod. M. d. 2. (Panel 24)
- 3- Libro astrológico de la suerte con representaciones de la rueda de Fortuna, el planeta Saturno y los reyes, a los que se hacen preguntas (Perusa 14...) Lámina: Rueda de Fortuna, fol. 10v. (Panel 23a)
- 4- Lámina: Júpiter, fol. 268r. Hijos de los planetas. Versiones detalladas y simplificadas. (Descrita en fragmento 2 de esta figura). (Panel 24)
- 5- Láminas: Júpiter y sus hijos, fol. 12r. y Saturno y sus hijos, fol. 11r. Hijos de los planetas. De un calendario de Passau del Konrad Roesner, 1445. Kassel, Landesbibliothek, Ms. astronom. I (2°). Versiones detalladas y simplificadas. (Panel 24)
- 6- Ménade danzando. Dibujo en inversión lateral de un detalle de un relieve neotático (120-140 d.C., según una obra del escultor Calímaco, fines del s. y a.C.; Madrid, Museo del Prado). Fuente: Franz Winter, 50. Winkelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, 1890; fig. de la p. 103, tipo 18. Imagen volteada horizontalmente. (Panel 25)
- 7- San Jorge matando al dragón Paolo Uccello. Pintura, hacia 1455. Londres, National Gallery. (Panel 28-29)
- 8- San Jerónimo en su gabinete Atribuido a Petrus Christus y Jan van Eyck. Quizá fuera propiedad de Lorenzo de Medici Pintura, 1430/1431 Detroit, The Detroit Institute of Arts. (Panel 31)
- 9- Disposición de las imágenes en el Palazzo Schifanoia de Ferrara 1. Dioses romanos como soberanos de los meses 2. Signos del Zodíaco y dominadores de los decanos de 10° según la doctrina india 3. Ocupaciones mensuales de la corte y del pueblo Representación esquemática de los frescos astrológicos en Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi. De Aby Warburg, Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara (1912), en Gesamelte Schriften, Studienausgabe, Berlin, 1998, vol. 1.2, fig. 115. (Panel 27)
- 9b- Disposición de las imágenes en el Palazzo Schifanoia. Versión detallada. (Panel 27)
- 10- Medalla de Juan VIII. Paleólogo. Anverso: perfil del emperador. Antonio Pisanello. 1438. (Panel 30)
- 11- Tabla astrológica con el Zodíaco y decanos. Dibujo tomado de la denominada Tabula Bianchini (plancha de mármol egipcia fragmentada, s. n d.C.; París, Museo del Louvre). (Panel 26)
- 11b- Segunda versión de dibujo sobre imagen descrita en fragmento 11 de esta figura. (Panel 26)
- 12- Imagen árabe de Perseo con la cabeza del demonio Gul (códice del s. XIII, París) De un códice con el catálogo de las estrellas fijas de Sūfī, 1437. París, Bibliothèque Nationale, Ms. arab. 5036, fol. 68r. (Panel 20)
- 13- Perseo con la cabeza de Gul y auriga. De un códice árabe con las «Maravillas de la creación» de Al-Qazwini. Procedente quizá de Egipto o de Siria, ss. XIV/XV. Viena, Universitätsbibliothek, Arab. Cod. Mixt. 331, fol. 19r. Cfr. DB 398. (Panel 21)
- 14- Del códice árabe «Kitāb al-Bulhan». Antes falsamente atribuido a Abu Ma'shar, 1399 Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. Or. 133 DB 13, 247. Signo zodiacal de la puerta, sobre él, el Sol, cuya «casa» es el león. En las viñetas inferiores, Marte, Júpiter y Saturno como dominadores de 10° del signo zodiacal cada uno (de un códice árabe del s. XV de Oxford), fol. 9r. (Panel 21)
- 15- Juego español planetario de dados del s. XIII. Juego planetario. Del Libro de Acedrex del rey español Alfonso X el Sabio, 1283. El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real, T. I. 6., fol. 97v. DB 313, 481. (Panel 22)
- 16- Retrato de Giovanni Arnolfini. Jan van Eyck. Pintura, hacia 1438. Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie DB 523. (Panel 31)
- 17- Escena de una matanza (La Discordia) Francesco di Giorgio Martini. Relieve, 2.a mitad del s. XV. Londres, Victoria and Albert Museum. (Panel 25)
- 18- Batalla de Khosró. Copia de un fresco de Piero della Francesca, Arezzo. Johann Anton Ramboux Acuarela, 1816-1842 Düsseldorf, Akademie. (Panel 30)

3. Capítulo III

3.a

Los mandalas orientales y la búsqueda de la belleza

Dentro de la función de narración histórica, y considerando la idea cronológica del griego, descubriremos en este trabajo al mito dentro de un desarrollo histórico no lineal¹²⁴. Resulta fundamental comprender esto último, ya que es un sistema en que el Atlas de Warburg, sobre todo en sus primera y última láminas, resulta precursor¹²⁵.

En un principio el griego tenía una idea mítica y cósmica del tiempo simultáneo: el mito y las especulaciones míticas, fueron anteriores al sentido del orden cronológico y del movimiento de los acontecimientos en una sola dirección. Tan pronto como se les inquiría sobre el verdadero significado de un orden historiografiable temporalmente, se hace evidente que la idea no es temporal, sino que se emplea en sentido general. No había un punto de vista, o punto de fuga característico de un mundo visual, que vendría bastante más tarde de este mundo de plena época de la oralidad¹²⁶.

El recorrido de Ulises es hacia su pasado. La idea de pasado se descubre gracias a un sentido temporal transcrito a lo visual, como una zona de paz donde hay perspectiva distante. La tan literaria y serena imagen del erudito meditando en medio de las ruinas¹²⁷.

En una época de conciencia fragmentada y lineal, como la que después propiciaría y exageraría la tecnología de Gutenberg, la visión mítica se quedaría opaca, ya que el mito es una forma de conciencia simultánea de un complejo grupo de causas y efectos. Así, dicha simultaneidad quedaría rota en la conciencia moderna, la fragmentación y linealidad nuevas, impedirían al mito ejercer su efecto¹²⁸.

Digamos que el mito fue sufriendo una transformación desde algo plenamente vívido, a base de sumar capas de memoria, una sobre otra, que lo transformaban en representación. Didi-Huberman explica esta metamorfosis hacia la representación, para terminar en una simple narración de hechos¹²⁹.

124 JIMÉNEZ, José. (1996) *Memoria*. Pág. 116. "En ocasiones, cuando estos relatos se remontan al "principio de los tiempos", se trata de mitos de origen. Y los rituales articulados en torno a los mismos desempeñan el papel de una rememoración del inicio de la cultura, de la adquisición del status humano, frente al meramente natural."

125 Ídem: "La primera condición que demandan de nosotros los objetos y manifestaciones del ritual es situarnos en un marco espaciotemporal distinto al cotidiano. Los tiempos y espacios del ritual no son meramente materiales ni lineales. Suelen estar ligados, aunque no siempre, con relatos que estructuran los sentidos de los distintos planos de la vida y de la muerte, con mitos."

126 McLUHAN, Marshall. (1962) Op. cit. Pág. 85.

127 Íbidem, pág. 87-88.

128 Íbidem, pág. 374.

129 DIDI-HUBERMAN, Georges. (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira*, págs. 126-127. "...pienso en la leyenda jasídica que nos muestra al Baal Shem-Tov que, cuando una amenaza se cernía sobre los suyos, se dirigía a cierto bosque. Caminaba por ese bosque hasta llegar a cierto árbol, encendía un fuego frente a él y pronunciaba una determinada plegaria. Una generación después, el maguid de Mezeritch, enfrentado a las mismas amenazas, también iba al bosque, pero no sabía a qué árbol dirigirse. Entonces encendía un fuego al azar, pronunciaba la plegaria y "el milagro se producía", como dice la leyenda. Una generación más tarde, Moshe-Leib de Sassov tuvo que cumplir la misma tarea. Pero los cosacos habían quemado el bosque; entonces se quedó en su casa, encendió una vela y pronunció la plegaria. Y el milagro se produjo. Mucho más adelante un filósofo irónico y melancólico –imaginemos que sea el mismo Benjamin– ya no encendía una vela ni rezaba una plegaria, desde luego a sabiendas que la plegaria no se dirige sino a la ausencia y que el milagro no iba a ocurrir. Entonces contaba la historia. Único signo, en lo sucesivo, de una transformación posible de esta misma historia: su relato crítico y dialéctico."

Es esta narratividad pura actual, la que nos invita hoy día a la investigación basada en el escepticismo, como indica la comisaria de Documenta 13, que escoge como tema principal “The research”, indicando que fue Alejandro Magno, de regreso a Grecia de sus viajes por oriente, quien introdujo ese escepticismo¹³⁰. Didi-Huberman, también en este sentido, señala el trabajo warbureano como un estudio de formas no encontradas, sino transformadoras, por medio de lo que denomina imágenes migratorias¹³¹. La asociación de lo que imagina el movimiento de imágenes de unos paneles a otros, durante la creación del Atlas, es vista por el autor francés como ese paso de fronteras donde un teórico de la cultura debe situarse¹³². Añadiremos, en ese lugar incómodo que constituyen los puentes, como aquel en el que el pintor Münch sitúa su famoso personaje gritando.

En el Renacimiento veneciano la preocupación por el acceso a la memoria y el conocimiento durante el discurso impulsa a crear el Teatro de Giulio Camillo. Era una obra de madera profusamente llena de imágenes¹³³, con cajitas dispuestas en diferentes gradas y con papeles en su interior. Parecido a un teatro a modo del coliseo, con público todo alrededor, con significancia desde cualquier ángulo desde el que se lo mirara, del modo que lo volvió a soñar Artaud en su modelo de teatro. El modo, también, de los mandalas orientales. El Teatro era, pues, como estar por encima de las cosas para tener siempre una perspectiva global. Y, el arte de la memoria había devenido un arte oculto, un secreto hermético. Esto supone una diferencia con respecto al hombre del medioevo, que formaba similitudes corporales para ayudarse a recordar. Da buena cuenta de ello el panel B del Atlas de Warburg. También el artista Stanley Brown, que vimos en el primer capítulo, utilizaba el cuerpo como medida; por pasos. El hombre del Renacimiento cree poseer poderes divinos por los que, a través de la memoria, puede aprehender el mundo en su totalidad. Si la mente es un reflejo de la naturaleza, entonces el espacio de la mente tiene correspondencia con el mundo real. Algo parecido a lo que muchos siglos después, afirmaría Levis-Strauss. Es Bruno el que “ocultiza” el arte de la memoria luliano¹³⁴.

Giordano Bruno, nacido luego de la muerte de Camillo, retomó por su parte, los estudios Ilulistas. Pero Bruno, a cambio de Lulio, si creía en el uso de imágenes y era mucho más atrevido en la utilización, dentro de la memoria ocultista, de imágenes y símbolos notoriamente mágicos. A las ruedas combinatorias Lulianas añadía imágenes de las estrellas. Una memoria astral de esta índole no solo daría conocimientos, si no también poderes. Si la *mens* humana es divina, entonces la divina organización del universo está dentro del hombre, y un arte que reproduzca esa organización divina, le hará con los poderes del cosmos, al hallarlos en el propio hombre. Ideas que estaban más dentro de un hermetismo tradicional, aliado a la magia operativa, y que sería una de las vertientes en las que, avanzado el siglo XVI, se escindiría el hermetismo. La otra, y menos peligrosa, sería el hermetismo religioso. Durante años, Bruno propagó sus teorías por la Francia

130 CHRISTOV BAKARGIEV, Carolyn. (2011) Konzept dOCUMENTA(13). Presentación de la comisaria del evento de Kassel el 30 de noviembre de 2011, en el marco de dOCUMENTA (13) <https://www.youtube.com/watch?v=Ww8T8AosQ58> (Consultado 15 de septiembre de 2018). Analizaremos en profundidad este trabajo en el capítulo ocho, sin embargo debe destacarse la relación existente entre ese escepticismo, del que habla la comisaria, y una espiritualidad sobre el “más allá”, que siempre es señalada como más ligada a las naturalezas religiosas de oriente. También se indica en la conferencia sobre los “Misterios Órficos”, la influencia de las primeras narraciones sobre las culturas de oriente a Grecia, como probable origen de la aparición de estos ritos. BERNABÉ, Alberto (2018) Conferencia El orfismo, entre la religión y la filosofía.

131 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2010). Op. cit. Págs. 20 y 24.

132 Ibídem, pág. 125.

133 “Una amplia zona estaba saturada de imágenes mitológicas” nos recuerda Ignacio Gómez de Liaño en, BRUNO, Giordano (Ed. 1997) Op. cit. Pág 311.

134 YATES (1982). *Lulio y Bruno. Ensayos reunidos I*, pág. 233.

de Enrique III, que era un destacado centro europeo del Llulismo. Sin embargo, es su etapa en Inglaterra la que más interesa a la investigadora Frances Yates (1899-1981), destacada estudiosa de estos temas y empleada originalmente en la biblioteca Warburg a partir de 1941. La estudiosa subraya el conflicto de Giordano Bruno con un Oxford de los Tudor, que se consideraba erradicador de los salvajismos medievales. Un Oxford académico que Bruno encontraba plagado de pedantes estudiosos de los superficiales modos de discurso. Bruno llega a Londres como misionero lulista¹³⁵, y aunque la influencia ocultista en la época isabelina fue mayormente la de John Dee, y ambos, Dee y Bruno fueron herederos de Agrippa: de su “*De occulta philosophia*”¹³⁶ y del uso de la Cábala, la fama de Bruno destacó, por su obstinado regreso a Italia y por la idea fantasiosa y subversiva tan posterior, de 1940, que lo colocaría como mártir de la ciencia moderna¹³⁷. En cualquier caso, si podemos decir que su muerte en la hoguera en 1600 deja lista a Europa para el cartesianismo. Esa misma muerte que lo mitifica como mártir, según Gómez de Liaño, oculta toda su faceta de filósofo. Este español, estudioso específico del tema y traductor de Bruno, refiere a su trabajo en el que hacía confluir en su pensamiento la religión egipcia y sus mnemotecnias por las precisas imágenes jeroglíficas, con los diálogos de Plutarco y con los escritos neoplatónicos¹³⁸.

Si bien Isabel I era una conocida amiga de las ideas ocultistas, la Liga Católica y el círculo de María Estuardo, sumado a las ideas de Jean Bodin, despiertan el miedo a la brujería y demonizan igualmente la Magia, la Cábala y las tradiciones herméticas. Para los años en que Shakespeare escribió sus obras importantes, que algunos consideran influidas también por Spencer y su latencia cabalística¹³⁹, el neoplatonismo renacentista y sus relativas expresiones ocultistas, estaban bajo fuerte ataque de las fuerzas de reacción en Europa¹⁴⁰.

Pero vamos a regresar a la Italia de bastantes años antes. Recordando que los antiguos romanos valoraban más la retórica que las bellas artes, y que la memoria era una de las cinco virtudes para un orador: *inventio*, *colocatio*, *elocutio*, *actio* y *memoria*. De allí que Leonardo, en sus escritos advertía que los artistas debían recordar por la noche, en sus camas, lo que habían estudiado durante el día. Bruno también, en “La Expulsión de la Bestia” haría referencia a este sistema. Su personaje Saulino, en un momento, despide a Sofía hasta el día siguiente, diciendo “entre tanto iré dibujando para mí mismo todo lo que te he oído” para renovar el recuerdo. “Dibujar en su memoria las imágenes”, mediante las reglas de Bruno¹⁴¹. Es que Bruno y Leonardo son los grandes constructores del ojo artificial e inventivo. Un “ojo que ve en sí mismo todas las cosas, porque es en sí mismo todas las cosas”, según Gómez de Liaño¹⁴².

De Miguel Ángel se dice que tenía una gran memoria, mientras que Giorgio Vasari, escribe acerca de la inmortalidad del ser en la memoria ajena. Vasari como historiador del Renacimiento, “inventando” una historia del Renacimiento, en su “*Vidas*”, llenaba páginas de razones legitimadoras para unos artistas a los que era él quien quería salvar del olvido. La *eterna Fama*, como ángel de

135 *Ibidem*, págs. 233-235.

136 *Ibidem*, pág. 395.

137 *Ibidem*, pág. 235.

138 Ignacio Gómez de Liaño en introducción y notas en BRUNO, Giordano (Ed. 1997) *Mundo, Magia memoria*. Págs. 9 y 14

139 YATES. (1979). *La filosofía oculta en la época isabelina*. Pág. 315.

140 *Ibidem*, pág. 249.

141 Ignacio Gómez de Liaño en notas introductorias anteriores a “Mundo”, en BRUNO, Giordano (Ed. 1997) Op. cit. Pág. 199.

142 *Ibidem*, en notas introductorias anteriores a “Memoria”, Pág. 323.

una segunda religión del campo artístico, creada sobre la base de la glorificación de una memoria que inmortalice aquellas almas pesadas y elegidas por un enviado mesiánico¹⁴³. Administraban, de algún modo, la memoria. Leonardo con sus recomendaciones de prácticas mnemotécnicas con sentido abstracto y de ejercicio, para los artistas jóvenes, Vasari, con menos ingenuidad, con intencionalidad de colocar en lugares de visibilidad estratégicos a quienes eran producto de su interés, de manera que se garantizara así, buenas dosis de empoderamiento.

De regreso al XX, señalaremos que, es tal vez por esa cercanía con las ideas warbурgeanas, por lo que el pensamiento de Carl G. Jung será abordado aquí, antes que el de Freud, sobre el que se profundizará algo más durante el resto del trabajo. No pasaremos por alto, sin embargo, que Freud reconoce, en su interpretación de los sueños, que en ocasiones una “antiquísima creencia popular, hondamente arraigada” se le muestra más próxima a la verdad objetiva que la de “los juicios de la ciencia moderna”. Es decir, la creencia en los sueños como sistemas de comprensión, futuro, presente o pasado. Las teorías de las que su libro de los sueños trata, suponen la continuación del camino emprendido por J. Breuer, donde constataba que al pedirles a los pacientes que refiriesen todo lo que se le ocurriera con respecto a un tema dado, éstos le relataban también los sueños. Descubre así, como el material onírico puede resultarle útil como síntoma patológico, ya que; “puede hallarse incluido en la concatenación psíquica que puede perseguirse retrocediendo en la memoria del sujeto a partir de la idea patológica¹⁴⁴”.

Jung, por su parte, siempre hablaba de varias corrientes de pensamiento de las psicologías modernas. Freud era una sombra demasiado pesada ya en su época, pero algunos hallazgos de Jung tenían diferente orientación. Es él quien indica el enfrentamiento entre la fenomenología psíquica por la biología del instinto sexual freudiana, a diferencia de la teoría psicológica de Alfred Adler, que se basa en la voluntad de poder (más cercana al pensamiento nietzscheano), aunque ambas suponen la similitud del alma en todo lugar y en todo tiempo¹⁴⁵. En principio, el profundo estudio de las costumbres folklóricas y su repercusión en el inconsciente, su famosa idea del inconsciente colectivo parece lógicamente asociable a lo que estudiaba el psico-historiador de nuestro Atlas. En referencia a estas teorías de Adler, es desde donde debe acudir a su trabajo el pensamiento nietzscheano de que la psicología tiende a engullir la filosofía, y con conocimiento de la historia personal del pensador es desde donde llega a traer la idea de que la sabiduría y la locura mantienen una relación muy peligrosa¹⁴⁶. Parece lo más lógico creer que la falta de fluido cognitivo que puede ocasionar la irregularidad de frecuencia, por el exceso de esfuerzo y su intensidad repentina, termine, a modo de reflujo, por generar “vacíos” de conocimiento momentáneos, y consecuentes perturbaciones por “elucubraciones imaginativas”. Estudiaremos, como se dijo, con más profundidad el trabajo sobre los sueños de Freud que el de Jung, pero de momento, Jung nos aclara que lo que en Freud resulta tan esclarecedor en su “Interpretación de los sueños”, para él resulta oscurecer más que aclarar la

143 DIDI-HUBERMAN, Georges. (1990). *Ante la imagen*, pág. 90-91. También, ibídem, p. 279: “Vasari quiso que nos lo creyéramos –y primero que se lo creyera su patrón, Cosme de Médicis–, pero para ello tuvo que “inventar” su Historia del Arte, en todos los sentidos del término: inventar la fábula de un progreso y de una teleología, inventar un Giotto “bajo la dependencia de la naturaleza” para olvidar al Giotto de los misterios cristianos y de las alegorías medievales, inventar un Fra Angelico sumido en el siglo XIV para olvidar que el gran Ars memorandi escolástico de los frescos de San Marcos fue pintado unos veinte años después de la muerte de Masaccio.”

144 FREUD, Sigmund. (1899-1900). *La interpretación de los sueños*. Págs. 148-149.

145 JUNG, Carl G. (1966). Op. cit. pág. 44.

146 Ibídem. págs. 18 y 57, respectivamente.

investigación de su sentido. Para él, el sueño puede brotar de capas más profundas que las de un inconsciente meramente compensador de la falta de conciencia. En este caso, el sueño contendría “temas mitológicos”, de un sentido colectivo general, humano¹⁴⁷. La vía hacia el inconsciente de Jung no es a través de los sueños, sino que son los complejos los que generan sueños y síntomas, y los que pueden abrir camino hacia allí, hacia un subconsciente que estaría más en profundidad, de algún modo, al que refiere Freud¹⁴⁸. El “Uno originario y primordial” que nos genera la representación del mundo, y en el que el sueño sería la “apariencia de la apariencia”, la satisfacción más perfecta del deseo. Nietzsche, años antes que Freud, en este caso, nos señala sobre ese deseo primordial de apariencia¹⁴⁹.

Es en ese sentido, en el del estudio jungueano del recuerdo y la memoria como facultad de reproducir contenidos inconscientes, es en donde ciertamente, enriqueceríamos nuestra experiencia presente. Observamos así, cómo, para desarrollar en un piano dos melodías a la vez nos encontramos serias dificultades mientras no hubiésemos interiorizado al menos alguna de ellas. Es común notar en sus estudios el razonamiento de las capas concéntricas, y de las inspiraciones creadoras como emergentes de las profundidades más oscuras. Allí donde la voluntad no tendría demasiada cabida. En cuanto la concentración de la conciencia disminuye, añade, es cuando irrumpe la emergencia de los recuerdos, las contribuciones subjetivas y los afectos¹⁵⁰. La imagen de las capas concéntricas es sinonímica, asimismo, de los mandalas¹⁵¹, que quieren decir círculos, especialmente en referencia a los círculos mágicos. No solamente estaban los extendidos por todo Oriente, sino que, como nos explica en su introducción a “El secreto de la flor de oro”, están abundantemente atestiguados durante la Edad Media¹⁵². Además de los círculos que representaban a Cristo con los cuatro evangelistas señalando los puntos cardinales, también, como vimos, en las imágenes de Llullio, y sobre todo en las más atrevidas de Cornelio Agripa.

Es probablemente esta noción de la emergencia de profundidades oscuras a la superficie, la que haga que muchos artistas tengan siempre presente la mitología de los Dióscuros. En el mito de Cástor y Pólux, la pareja suele mencionarse como de gemelos; y, aunque si bien los dos son hijos de Leda, Cástor era hijo del mortal Tindáreo, mientras que Pólux, lo era de Zeus. Los gemelos, pues, se vieron enfrentados en un combate por los resultados injustos en el reparto de un robo de ganado entre ellos y otra pareja. Las versiones son diferentes, pero el resultado común es que Cástor resulta herido de muerte por una lanza. Pólux suplica a su padre Zeus, no sobrevivir a su propio hermano, por lo que es llevado al Olimpo, por ser hijo de un dios. Sin embargo, renuncia a la inmortalidad a menos de poder compartirla con su hermano. Zeus así decide permitir a ambos pasar sus días alternativamente en el aire superior y bajo tierra, en Terapne. Y para recompensar aún más su amor fraternal, decidió colocar sus imágenes entre las estrellas como la constelación de Géminis. Más tarde los Dióscuros fueron nombrados salvadores de marineros náufragos con poder de enviar

147 *Ibidem*, págs. 73-74.

148 *Ibidem*, pág. 229.

149 NIETZSCHE, Friedrich (1871-1872). *El origen de la tragedia*. Pág. 38.

150 JUNG, Carl G. (1966). *Op. cit.* Págs. 116 y 92, respectivamente.

151 GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1982) *El idioma de la imaginación*. Pág. 345. La definición que da Jung sobre mandala: “Un esquema de orden que en cierto modo se sitúa sobre el caos psicológico como retículo psicológico o como círculo dividido en cuatro partes, por medio del cual cada contenido asume su lugar y mantiene la coherencia del todo, que tiende a dispersarse en lo indeterminado, mediante el círculo guardián y protector.”

152 JUNG, Carl G. (1933) *El secreto de la flor de oro*. Pág. 39.

vientos favorables. Responsables cada uno de una constelación, pues aparece en el firmamento una cuando desaparece la otra. Así, se asocian fácilmente con la dualidad entre el pasado o lo muerto, y el presente o la inmortalidad¹⁵³. Se los conoce también, como los creadores de la música y danzas guerreras¹⁵⁴.

153 GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1982). Op. cit. Pags. 126-127.

154 GRAVES, Robert. (1955). Págs. 271-277.

3.b

Atlas de círculos, órbitas e influencias de un mundo amplio

Paneles 20 a 31

Tercer ciclo completo

La composición de cada ciclo se descubre más claramente aquí que en los anteriores. Un proceso dionisiaco, tanto de fiesta como de batalla (o de una que conduce a la otra), cuyo final acontece como sensación de pérdida. Que más tarde, llamaremos melancolía. No obstante, este final da lugar a una aparición triunfal, cabe decir; una nueva forma y objeto de adoración mítica. La nueva, en este caso, es la belleza, aunque es mejor dejar que sea el siguiente ciclo quien la adjetive como apolínea. Ésta es una categoría que cobra sentido en el siguiente ciclo, cuando se la opone a la dionisiaca.

Recién hacia el final de todo este largo ciclo compuesto de doce paneles del “Atlas Mnemosyne”, se puede ver cómo las formas de los ropajes, que tanto interesan al Warburg estudiante, van adquiriendo soltura. El ropaje en movimiento, aunque la figura sea estática, el historiador lo analiza como medio adicional de caracterización psicológica. Que, para la época, tratar de esos temas, fuera mezclar inconvenientemente ciencias con otros ámbitos bien compartimentados, no resultaría más que aliciente para que ampliara enfoque y atendiera a la relación con las ideas evolucionistas que dominaban el XIX¹⁵⁵.

Warburg rastrea en los orígenes del Cuatrocento, donde prima un “realismo ingenuo” que conjura un pasado en representaciones ideales. Unas evocaciones que lo traen al presente, como si el evocar eliminara por sí mismo la distancia temporal. Además, señala el punto en el que la precisión arqueológica empieza a ser requisito¹⁵⁶. Pero la ninfa warburgeana es, por entonces, como la *Danse Serpentine* de Loïe Fuller. Y, aunque Warburg se confiesa “nacido en Platonía”, con el ideal ascendente de liberación de la belleza platónico, las expresiones teatrales de raptó o entusiasmo están todavía bajo pesados ropajes morales, como los que todavía hoy, parecen esconder la fuerza de brazos que debía desplegar la bailarina estadounidense tan admirada por Rodin, en plena época de la lucha de “la nueva mujer” contra los viejos libros de conducta. De momento el pintor renacentista, bajo un foco todavía románticista, es el “jardinero astuto” que hace irrumpir esta figura etérea con intención meramente esteticista¹⁵⁷.

Recordamos aquí, que el ciclo presente, marca como adoración mítica, a la belleza. Pero la belleza y bondad divinas, según Bruno, no pueden caer bajo nuestro concepto, sino que se trata de aquello que traspasa nuestro entendimiento, especialmente en la especulación filosófica de fantasmas, o en la visión por similitud o espejo y el enigma teológico¹⁵⁸. Bajo la intuición del conocimiento, del siguiente capítulo, y la desproporción entre lo que existe y los medios de hacerlo

155 GOMBRICH, E. H. (1970) Op. cit. Págs. 59-61.

156 *Ibidem*, pág. 101.

157 *Ibidem*, págs. 110 y 113. Refiere al cuadro “Nacimiento de Juna Bautista” de Ghirlandaio.

158 BRUNO, Giordano (Ed. 1997) *Expulsión de la bestia triunfante*. Pág. 475.

cognoscible, debemos pues, apelar al título del libro “La belleza del fracaso/el fracaso de la belleza”, al que se hace referencia en el apartado de artistas de este capítulo.

Los dioses y los hombres toman aquí, ya cierta distancia. Tal vez la influencia de la mitología más oriental haya dado lugar a esta nueva separación. Si bien en el taoísmo la evolución es admisible en una misma vida, el resto de las creencias orientales hablan de sucesivas reencarnaciones, que podrían haber dado lugar entonces, a esa proto-separación. Entre lo griego y lo helenístico, oriente y occidente, se da un campo de lucha en el terreno de las religiones¹⁵⁹. La “Introducción a la Astrología” de Abu Ma’shar (panel 20), ya ilustra perfectamente las asociaciones de las influencias de los planetas para los diferentes oficios, que veremos occidentalizados en el panel 24. Así, Venus y “sus hijos” ya se identificaban con la música y la belleza en la práctica árabe. Venus, con un Marte “encadenado a ella¹⁶⁰”, reaparecerá casi un siglo más tarde en el Palazzo Schifanoia, donde es posible reconocer deidades asociadas a meses inexistentes, que habrían podido ser transmitidas por el poeta romano Manilo¹⁶¹ (panel 27). En ese sentido, como indica Saxl, los griegos no eran tanto creadores, como guardianes y cultivadores de primitivas creencias humanas que luego, se transmitirían a Bagdad, Toledo, Florencia, Núremberg,¹⁶² etc. También en la lámina de Abu Ma’shar, como en la siguiente vemos a un prototipo de Perseo, con una cabeza decapitada, en versión antecedente oriental del renacer parcialmente escondido, y posterior de estos mitos. La imagen de la decapitación, en cualquier caso, es recurrente en Warburg, y la retomaremos con detalle en el capítulo siete.

Las órbitas y los círculos resultan modos de combate ante el miedo primitivo del capítulo anterior, que lleva a intentar determinar las extensiones. Los significados de la palabra circunferencia en astronomía, confluyen en el deseo de trazar una línea alrededor de los puntos luminosos para orientarnos. No se trataría necesariamente, como algunos pensadores intentan señalar, de una necesidad de marcar exclusiones e inclusiones; más bien serían referencias. El intento de cartografiar del primer capítulo todavía es práctica de superstición mágica, de la que el Quattrocento no está exento totalmente. Llevado al esquema que intentamos trazar aquí; en el panel 21, el código mágico “Picatrix” de origen árabe, aparece ilustrado con las formas amaneradamente monstruosas del abuso mágico de la imagen. En el panel siguiente, los “Lapidarios” de Alfonso el Sabio, indican la eficacia mágica de amuletos en forma de piedras grabadas con constelaciones ficticias. Formas previas a la “esterilización estética” que supone el purificarlos de cualquier asomo de sacrificio. Pero es precisamente la búsqueda de belleza, de la que, recordamos una vez más, trata este ciclo, el antídoto contra la práctica mágica. “Donde hay contemplación no hay miedo”, reza Gombrich¹⁶³. Y, más adelante, sugiere un paralelismo de transformaciones cíclicas en las creencias entre el sistema de su maestro y las ideas de Jung, sobre el arquetipo y la memoria racial. Aunque no se sabe de contactos entre ambos pensadores, o del posible acercamiento de Warburg a estas ideas durante

159 SETTIS, Salvatore (2010). Op. cit. Artículo introductorio de CHECA, Fernando (2010) “La biblioteca de Aby Warburg “Orientación para la mente y “arena” para la Historia del Arte”. Pág. 8.

160 Ibidem, pág. 97. Settis da cuenta de cómo no se trata del caballero Lohengrin, ni de su dama, Elsa, sino de la representación de los dioses y su simbología correspondiente, que podríamos interpretar como la pasión de fogosidad guerrera aplacada o embravecida, a su antojo, por la aérea belleza de Venus.

161 Ibidem, pág. 99.

162 Ibidem, pág. 104.

163 GOMBRICH, E. H. (1970) Op. cit. Págs. 185-191.

su internamiento, ambos pensamientos tienen en común, el tratar estas historias arquetípicas como narraciones fantásticas o imaginarias, en mayor o menor medida. Gombrich explica que, aunque Freud tampoco fuera optimista con respecto a la lucha contra la sinrazón, sus ideas no eran de la simpatía de Warburg. En cualquier caso, ambos pensamientos son contemporáneos, y la represión en Warburg, está tratada a través del estudio de un dinamismo tiasótico, o liberación de movimientos expresivos desinhibidos, que tuvo lugar de origen en Asia Menor¹⁶⁴, como orígenes de los engramas con mayor intensidad, los dionisiacos. Probablemente en rituales de sentido muy corporal, como los descritos de los indios de América, o como los que filma Maya Deren en “Haitian Film Footage” (1947-55), con expresión de deseos frenéticos sacudidos por una compulsión inmortal.

164 *Ibíd.*, págs. 226 y 231.

3.c

Artistas de lo bello

Situaremos en este capítulo, algunos artistas que trabajan en las fronteras o dentro de los territorios de la ingenuidad y la artesanía. Como explicamos en el apartado del Atlas de este capítulo, la catarsis dionisiaca y las estéticas que la caracterizan, tal como en las imágenes de las láminas correspondientes de Warburg, se presenta en formas arcaicas, no intencionales de modo directo, como en las celebraciones del Palazzo Schifanoia, o en las batallas, y representadas de manera muy idealizada. Recién hacia el panel 31, vemos un primer *pathos* trágico, en un descendimiento de Cristo de la cruz, pero es todavía un modo gótico de presentación.

Grayson Perry (Reino Unido, 1960), trabaja con cerámica sobre la que inscribe narrativas que conjugan el carácter de una tradición decorativa de belleza. Del mismo modo que Sarmento, en contraste entre la ingenuidad y la narrativa de sexualidad, aunque nos interesan especialmente sus reflexiones sobre lo artesano y lo artístico. Mundos entre los que señala mutuo antagonismo: “Muchos artistas son pésimos artesanos y la mayoría de los artesanos son realmente malos artistas”, dice; señalando que los artesanos acusan de no saber ni siquiera dibujar a los artistas. Y se señala a sí mismo como un extractor de lo mejor de los dos mundos¹⁶⁵. Consideramos, para este trabajo, como señalaba el interés de Warburg también por los escudos y las decoraciones, inexistente dicha frontera, y por tanto, este artista sería un habitante del espacio común. Su reivindicación de la falta de interés por el fetiche de las cosas hechas a mano¹⁶⁶, parece más bien un situarse, legítimamente, en un posicionamiento en consonancia con el tipo de producción que le pide el mercado.

En continuación de los usos de prácticas artesanas, destacaremos a Yee Sookyoung (Corea del Sur, 1963), quien es conocida por su empleo contemporáneo de la técnica Kintsugi. Se trata de un tradicional método artesano de reparación por medio de la unión de los trozos partidos, que es entendida en oriente como valor y significancia añadidos, en consonancia con el particular valor que dan a aquello que ha sido testigo del tiempo. Sus piezas actuales crean formas distorsionadas, o “mutantes”, de las clásicas porcelanas, al juntar piezas de diferentes orígenes. Cambiando a occidente, pero con una clara referencia a sus orígenes familiares africanos, el artista Kader Attia (Francia, 1970), trabaja también con la reparación y la cicatriz. Con un discurso que hace referencia permanente a la memoria, incorpora en sus piezas, soluciones con intención de curar que, en la mayoría de los casos, son resultados quirúrgicos sobre humanos (como las fotos de los supervivientes de la primera Gran Guerra), y también añade en ocasiones, las prótesis como objeto de instalaciones. Muchos otros artistas también trabajan con la idea de elementos protésicos, o con su apariencia, como la mencionada, Nairy Bahramian (Irán, 1971) y su intento de relectura del cuerpo humano siempre en clave de formas orgánicas, en ocasiones con temáticas de género, pero, sobre todo, con aspecto de objetos que parecen suplir necesidades mediante el artificio.

Con respecto a la ingenuidad, que es una temática que también trataremos en los artistas

¹⁶⁵ THORNTON, Sarah. (2014). *33 artistas en 3 actos*. Pág. 375.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pág. 378.

estudiados en el capítulo once, aquí abordaremos tres maneras de atender a ella mediante el ejemplo que nos dan los tres artistas con los que continuamos. La primera es colocar la ingenuidad en contraste con estéticas de la crueldad, intencionalmente, pero aludiendo a su habitual aparición inintencionada en la conducta infantil. El segundo ejemplo aborda la ingenuidad en relación a la belleza, en el sentido de la ausencia o presencia de deseo manifiesto. Finalmente, la ingenuidad es abordada en el ejemplo del artista Weiwei, atendiendo a los aspectos relativos a la indefensión que la falta de conocimiento produce.

Ya en el sello que imprimía a los trabajos, como miembro del grupo Royal Art Lodge (1996-2008), aunque sobre todo en su trabajo personal, Marcel Dzama (Canadá, 1974) también habitaba espacios fronterizos con artes aplicadas. En su caso es la ilustración, que a vista rápida parece infantil. Pero, realizada con la técnica de ésta, de manera deliberada, resulta, al acercarse, una infinidad de pequeños dibujos narrativos que, a la vez ingenuos y crueles, le han otorgado un lugar en el mercado mundial, al tiempo que han dado lugar también, a una tendencia dentro del mundo de la propia ilustración. Actualmente realiza, además, pequeños teatrillos tridimensionales como “Feeding the Squirrels to the Nuts” (2011), en donde localiza sus bellas bailarinas y sus elegantes militares en un estilo de dibujo que trae de las ilustraciones del siglo XIX, en que ambas caracterizaciones eran mucho menos significantes. Así también, le notamos una curiosa similitud técnica con la obra de Henry Darser (Estados Unidos, 1892-1973).

Juliao Sarmiento (Portugal, 1948) trabaja aspectos de la belleza en relación a la producción de deseo. Hoy día requiere todavía más precisión que en los años que salió a la luz su trabajo, el trazado dentro de los espacios de la belleza ingenua, también sensual, y la sugerencia abiertamente sexual. Sus lienzos habitualmente blancos con delgadas y limpias líneas, que buscan cierta exactitud difícil, sobre esas superficies rugosas. Combinan figuras femeninas y a veces apuntes arquitectónicos, como “Sofrimento, desespero e ascese” (1997). A partir del 2000 realiza también videoinstalaciones, como en “Close” (2000/2001), compuesta junto con el director de cine Atom Egoyan.

Ai Weiwei (China, 1957) es conocido principalmente por su activismo político contra el control estricto ejercido por el gobierno de su país. Ha expuesto con referencia a ello, maquetas a escala real de el espacio en el que lo apricionaron las autoridades y lo sometieron a interrogatorio. Es controvertido incluirlo en este apartado, ya que, en ese sentido, quizá podría consignarse mejor en el capítulo sexto. Sin embargo, creemos destacable su utilización de las estéticas y narrativas de la ingenuidad. Como comentamos, se trata de hacer visibles las condiciones de vulnerabilidad. Su importante sensibilidad y preocupación por el mundo infantil, reflejada en piezas como “Remembering” (2009), en la que colocó 9.000 mochilas escolares de colores en la fachada del edificio donde hacía una retrospectiva de su trabajo, exhibiendo con ellas la frase “Ella vivió feliz durante siete años en este mundo”, en referencia a las víctimas infantiles del terremoto de Sichuan, en mayo de 2008. También refiere a historias felices su “Fairytale Project” (2007), en el que produjo y organizó para la Documenta de Kassel, el viaje y estancia de 1001 nativos chinos sin recursos para realizar turismo de ningún tipo. Tal vez su pieza más conocida sea “Sunflowers seeds” (2008), los cien millones de pipas de girasol de porcelana en el suelo de la sala de turbinas de la Tate Modern. En su

elaboración, dio empleo a todo un pueblo de artesanos de la porcelana. Parece recordarnos a Marx, cuando indicaba ya que es frecuente que un pueblo entero se especialice en una rama¹⁶⁷. Realiza también piezas en pequeña escala, para las que cuenta con colaboradores, aunque indica que quiere mantenerse dentro de los márgenes de la manufactura, es decir, no cruzar esos comienzos de la utilización de un número de obreros que convertiría lo que, también Marx denomina, “una industria artesana gremial”¹⁶⁸. A diferencia de Takashi Murakami (Japón, 1962), quien, si dispone de varios talleres distribuidos en ciudades del mundo, con bastantes trabajadores en cada uno. En su caso sí, el “maestro artesano” se ha transformado en ese capitalista, de esa manera que durante la edad media el sistema gremial reprendía, limitando el número de aprendices de cada maestro¹⁶⁹. Por algo, hasta el siglo XVIII los oficios se conocían con el nombre de *mysteries*¹⁷⁰. Nos interesará especialmente en el capítulo seis, este aspecto de la celosa manera de acaparar tecnologías y conocimientos.

También en la búsqueda de provocar experiencias que podemos asociar a la belleza, mencionaremos a Ryan Gander (Reino Unido, 1976), que en Documenta 13 instala una corriente de aire; “The invisible pull” en el Fridericianum. Un impulso de brisa ligera matinal liberador como el arte del olvido. En el terreno de las imágenes, destacamos a Wolfgang Tillmans (Alemania, 1968), que trabaja estableciendo vínculos con la belleza entre objetos que a menudo reconocemos como banales. En su metodología de trabajo, reconoce cómo, la acumulación en su memoria de visiones de estos objetos, hacen que los mismos vayan cobrando ciertas significancias nuevas.

También utiliza la fotografía y las referencias a la memoria del espectador, Sarah Jones (Reino Unido, 1959), quien realiza retratos en los que la localización y las posturas nos recuerdan la narrativa de la pintura del XIX, sin mantener similitudes a cuadros concretos, sus fotografías siempre enfatizan la búsqueda de la belleza contra lo abyecto.

Sean Scully (Irlanda, 1945), Alexis Teplin (Estados Unidos, 1976), Teresa Lanceta (España, 1951), June Bum-Park (Corea del Sur, 1956), Carol Bove (Estados Unidos, 1971), Tom Burr (Estados Unidos, 1963), y Zhang Huan (China, 1965), son artistas también destacables, por una o varias obras suyas, en este capítulo.

167 MARX, Karl. (1867) Op. cit. Libro Primero. Tomo segundo, pág. 208.

168 *Ibidem*, pág. 17.

169 *Ibidem*. Tomo primero, pág. 410.

170 *Ibidem*. Tomo segundo, pág. 228.





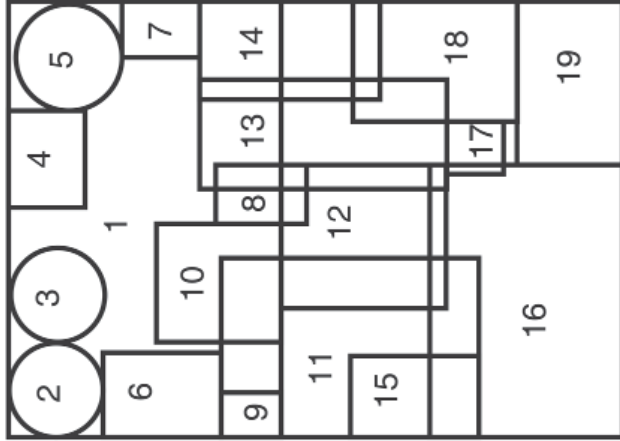


Figura 4
Paneles 32 a 39

- 1- Primavera. Sandro Botticelli. Pintura, 1485-1487. Florencia, Galleria degli Uffizi. (Panel 39)
- 2- Mujer arrebatada el corazón de un hombre cautivo. Grabado, hacia 1465-1480. (Panel 38)
- 3- Busto de un laudista. Grabado, hacia 1465-1480. (Panel 38)
- 4- Hijos del Sol. Libro xilográfico, Sur de Holanda. Grabado coloreado, 1480-1500. Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. (panel 35)
- 5- Jón y Medea. Atribuido a Baccio Baldini Grabado, hacia 1465/1480. (Panel 38)
- 6- Miniaturas de la "Nozze di Pesaro" según las ilustraciones de Le admirande magnificentie et stupisissimi apparati delle felice nozze, celebrate da illustre signor di Pesaro Constantino Sforza per madonna Camille (...), de Niccolò globo celeste y Zodiaco («Machina d'Antonio degli Agli, Florencia, 1475. Realizadas hacia 1480 para Federico da Montefeltro. Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Urb. lat. 899. Lámina: Erato, fol. 59r. (Panel 36)
- 7- Grabado coloreado del "Ovid moralisé" de Pierre Bersuire, Brujas (Colard Mansion), 1484. Pliego de Venus y las Gracias, fol. 13v. (panel 35)
- 8- Miniaturas de la "Nozze di Pesaro" (Descrita en fragmento 6 de esta figura). Lámina: La luna y Mercurio, fol. 97r. Fragmento de La luna. (Panel 36)
- 9- Miniaturas de la "Nozze di Pesaro" (Descrita en fragmento 6 de esta figura). Lámina: Saturno, fol. 99v. (Panel 36)
- 10- Miniaturas de la "Nozze di Pesaro" (Descrita en fragmento 6 de esta figura). Lámina: Perseo, fol. 60v. (Panel 36)
- 11- Danzante morisco. Atribuido a Francesco del Cossa. Dibujo, hacia 1470. Florencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. (Panel 32)
- 12- Hércules y la hidra. Andrea Mantegna. Grabado, hacia 1500. (Panel 37)
- 13- Alegoría de la abundancia. Sandro Botticelli. Dibujo, hacia 1470-1480. Londres, Museo Británico, Department of Prints and Drawings. (Panel 39)
- 14- Danzante morisco. Erasmus Grasser. Figura de madera, 1480. Múnich, Stadtmuseum. (Panel 32)
- 15- Hércules y Anteo. Giovanni Antonio da Brescia, tomado de Andrea Mantegna. Grabado, hacia 1500. (Panel 37)
- 16- Campesinos trabajando. Tapiz, Flandes, s. XV. París, Musée des Arts Décoratifs. (Panel 34)
- 17- Miniaturas de la "Nozze di Pesaro" (Descrita en fragmento 6 de esta figura). Lámina: La luna y Mercurio, fol. 97r. Fragmento de Mercurio. (Panel 36)
- 18- Miniaturas de la "Nozze di Pesaro" (Descrita en fragmento 6 de esta figura). Lámina: Orfeo fol. 64v. (Panel 36)
- 19- Saturno, Cibeles, Júpiter, Apolo y otros dioses. De un código del comentario de Martianus Capella de Remigio de Auxerre. Hacia 1100. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14271, fol. 11r. Versiones detallada y simplificada. (Panel 33)

4. Capítulo IV

4.a

El arte de la memoria

Abordaremos en este capítulo, el modo en que la utilización de la memoria fue herramienta indispensable en las épocas primitivas, para la transmisión de conocimiento de manera oral. Partimos para ello, de un conocimiento que oponemos a la falta de este, entendida en principio, como ingenuidad, y al momento en que el conocimiento es adquirido. Si bien en el desarrollo durante la infancia, una gran parte del saber, entendido como conciencia, se instala por medio de la experimentación, nuestro capítulo intentará también, abordar la idea de un conocimiento que luego entenderemos como herramienta, desde el momento en que este ha sido producto de una intención de ser transmitido, que puede tener indeseados efectos traumáticos o no, y se realizan desde una entidad idealizada, como la paternal o maternal, en el caso de la infancia, o la de una deidad, en el caso de las religiones o las mitologías.

Desobedecer con pleno conocimiento de causa, y quién sabe si de consecuencia también. Eva asume con fervor su voluntad de conocer, y ejerce su derecho de desear, y todas las consecuencias de dicho riesgo; penas del trabajo, dolores de parto y largo etc., quizá anunciados. Atlas, en la mitología griega, es condenado a sujetar un cielo o “paraíso” para que no se “mezcle” con la tierra. De la misma creación de distancias entre dioses y hombres, y de la desobediencia, trata la historia de Prometeo. Clamar por la razón, o por el conocimiento¹⁷¹. Reivindicar la posibilidad de un desarrollo evolutivo, que refiere en tantos casos al asunto de la violencia.

Debe tenerse presente durante la lectura de todo este trabajo que aquello que ha ido siendo considerado conocimiento científico a lo largo de las épocas, ha cambiado, al punto que las “ciencias” medievales hoy nos parecen más que absurdas. Tener también, siempre presente que el conocimiento no es un fósil inmutable. Otorgar valor a aquellos recursos que lo van conformando, si es que el conocimiento tiene como destino el tomar una forma, cobra interés en este estudio. En cualquier caso, atendemos al modo en que éste ha sido permeable a las memorias, a las sensibilidades, y tal vez, en lo que atañe a las artes, sobre todo, a las creatividades; la capacidad que éstas tienen de crear conocimiento.

En cuanto a la creación de conocimiento, nos interesa atender al modo en que Foucault analiza los discursos clínicos de la locura, y cómo han ido evolucionando. En dicho análisis nos descubre el discurso como el “lugar al que vienen a depositarse y superponerse, como en una simple superficie de inscripción, unos objetos instaurados de antemano¹⁷²”, pero esta enumeración se muestra insuficiente. El discurso, como “lugar de emergencia de los conceptos¹⁷³” es, dentro del análisis de los avances clínicos, cómo los progresos de la medicina han ido lentamente expulsando las imágenes de los fantasmas y purificando su razonamiento en “esfuerzo para ponerse en línea con

171 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2017). *Insurrecciones*, pág. 191-192. El autor refiere en su texto a Henry D. Thoreau y su “desobediencia civil” y a la expresión inglesa “to claim”. Trataremos este texto en su contexto en el capítulo nueve. Pero ambas “licencias” nos parecen afortunadas aquí. Su referencia a la desobediencia aquí, nos parece además útil para anticipar contenidos futuros.

172 FOUCAULT, Michel. (1969). *La arqueología del saber*. Pág. 69.

173 *Ibíd*em, pág. 101.

las ciencias exactas¹⁷⁴". Es decir, lentamente, las creaciones de conocimiento, los descubrimientos por medio de interacciones de ideas que solamente un pensamiento creativo puede hallar, han ido desarrollando una historia de ese discurso clínico. Para bien o para mal.

Analizamos aquí el espacio de las Artes mnemotécnicas. El modo en que fueron investigadas por científicos y artistas desde la antigua Grecia hasta nuestros días. Aunque hoy sea ya curiosidad de unos pocos, retomamos el hilo intentando buscar un origen de las mismas. Así, el Arte de la Memoria, como hemos comentado antes, creado por el poeta Cimónides de Ceos hacia el año 500 a. C., formó parte de la educación en las escuelas del mundo griego y romano. Cicerón también lo exponía¹⁷⁵. Tras su eclipse al final de la Edad Antigua, el arte de la memoria se abrirá camino, de la mano de la Escolástica, como parte de la virtud de la prudencia, y culminará su andadura en el Renacimiento con el impulso del hermetismo, el neoplatonismo y el lulismo.

En el siglo XII Ramón Llull¹⁷⁶, se dedicó al estudio de estas artes, pero él desvinculó la memoria de ciertas artes plásticas que empezaban a considerarse paganas. Durante su vida, la Península Ibérica era el centro de tres grandes religiones; la judía, la cristiana y la musulmana. Lo que le permitió acceso a textos griegos y hebreos que lo llevaban a la conciliación entre el cristianismo y los aspectos mágicos del judaísmo, en lo que se llamó la Cábala Cristiana. Su gran aportación fue incluir el movimiento en las artes de la memoria. Sus figuras concéntricas con notaciones alfabéticas se podían colocar en constante rotación, creando diferentes relaciones.

En el Bosque Luliano compuesto por dieciséis árboles (*Elementalis*, *Vegetalis*, etc...), las ramas espirituales del Árbol del Hombre son las tres potencias del alma: *memoria*, *intelectos* y *voluntas*. En este árbol se incluyen todas las ciencias y las artes¹⁷⁷. Perpetuando a San Agustín en su *De Trinitate* donde se aborda al hombre como representación de la Trinidad, con la misma imagen (esta vez sí, imágenes "puras"), de los mismos tres poderes del alma, era una de las convicciones más recurrentes en Lullio, que así se acercaba a Dios a través del libro de la Escritura¹⁷⁸.

San Agustín influye en la Edad Media por su condición de teólogo tanto como por su retórica. Las artes de la memoria sufren cierto eclipse con la caída del Imperio Romano, pero en sus "Confesiones", en el libro décimo, incluye un capítulo, el VIII; "Los anchurosos palacios de la memoria". Un palacio sin espacio aún cuando el santo se pregunta por ese lugar de la memoria donde reside su amor por dios¹⁷⁹.

174 Ibídem. Pág. 89.

175 MUÑOZ GUTIÉRREZ, Carlos. (1999-2011). *Giordano Bruno: el Arte de la Memoria*, pág. 5. Cita a Cicerón, De Oratore, II. "Infirió que las personas que deseen educar esta facultad han de seleccionar lugares y han de formar imágenes mentales de las cosas que deseen recordar, y almacenar esas imágenes en los lugares (que ya se tienen dispuestos en la memoria) de modo que el orden de los lugares asegure el orden de las cosas, y de modo que las imágenes de las cosas denoten las cosas mismas."

176 O Raimundo Lullio, o Raymundus Lullus (Mallorca, c. 1232 - 29 de junio de 1315)

177 YATES, Frances (1982). *Lulio y Bruno. Ensayos reunidos I*, p. 84-86. Los 16 árboles: "*Elementalis, Vegetalis, Sensualis, Imaginalis, Humana, Moralis Sensualis, Imaginalis, Moralis, imperiales, Apostolicas, Coelestiales, Angelicalis, Aeviternalis, Maternalis, Christianalis, Divinalis, Exemplificalis, Quaestionalis*."

178 Pero también a través del libro de la Naturaleza con el ejemplarismo de San Buenaventura, donde el catalán sabía que se movía en terrenos cercanos al amplio y poco regulado/regulable campo de lo que podía considerarse herejía. (...) En 1366 en inquisidor Nicholas Eymeric, de hecho, se empeñó en demostrar que Lullio caía en ellas por cierta asociación con De divisiones naturae de Escoto y las ideas Johannes Eckhart sobre las que cayeron sombras por parte de Juan XXII. Pero en Lullio el pensamiento de Escoto está oculto tras las abstracciones geométricas de su Arte. En cualquier caso, más tarde, Nicolás de Cusa, en el XIII, retomaría y protegería el pensamiento del escotismo, aunque no dejara de advertir del peligro de que alguna obra de este tipo sea demasiado profunda para que se le permita acceder a ella a los hermanos de "ojos débiles". Ibídem, págs. 114-118.

179 GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1982) *El idioma de la imaginación*. Pág. 249-250.

Se trata de un texto que, no por nada, es citado frecuentemente por artistas¹⁸⁰. En el capítulo XI de las “Confesiones”, el espacio ya se trata de un “Ordenado museo de la memoria: qué es aprender”. En él, como si se tratase de un estudio de orígenes del lenguaje, al mejor estilo de los que se hicieron a finales del siglo pasado, es decir, mil quinientos años después, recoge la acepción latina *cogitare* (pensar o reflexionar), y trata la memoria como un *excogitar* por segunda vez, y juntar de nuevo lo aprendido y conocido. “Recogerlas como de cierta dispersión, de donde vino la palabra *cogitare*”, señala, pues, el verbo como originario de *cogo* (recoger) y del verbo *agito* (agitar), tanto como de *factito* (hacer frecuentemente). También, además, de *ago* (como mover, o como hacer, respectivamente). Es decir, pensar cómo mover y recoger frecuentemente lo que se junta (*cogitur*) en el alma¹⁸¹.

Más adelante, a su vez, parece intentar en vano, imitar a los ángeles dotados de olvido permanente de Dante en su paraíso¹⁸². Más allá de la memoria, conservando su fervor religioso.

Trascenderé, pues, aún la memoria para llegar a aquel que me separó de los cuadrúpedos y me hizo más sabio que las aves del cielo; trascenderé, si, la memoria. Pero ¿dónde te encontraré? (...) Porque si te hallo fuera de mi memoria, olvidado me he de ti, y si no me acuerdo de ti, ¿cómo ya te podré encontrar¹⁸³?

En el capítulo XX, San Agustín, trata de una suerte de búsqueda de felicidad a través de la reminiscencia. Como si se tratara de recuperar el tiempo perdido prustianamente, buscar la vida bienaventurada por medio de la reminiscencia, como si la hubiera olvidado. Distingue aquí los que son felices en esperanza, como una felicidad menor, de los que son felices en realidad. Pero, con todo, ambos casos son cualitativamente mejores que los que no la poseen ni en esperanza ni en realidad, aunque se pregunta, aun sabiendo que estos últimos tienen deseo de felicidad, qué conocimiento tienen de ella. Si el conocimiento residiese en la memoria, entonces ya debieran haber sido felices estos últimos, alguna vez¹⁸⁴. Resume, pues, preguntándose si la vida feliz reside en la memoria, y nos remite a nosotros, contemporáneamente, de modo inevitable al aplacamiento de lo emocional que provoca el sueño, según Freud, y a una reminiscencia que no conduce a la melancolía, por estar desprovista de toda emoción, es decir; de toda patología. Aunque esto será objeto de lectura crítica en capítulos próximos.

Es que, en la Edad Media, el arte de la memoria cambia, de las artes de los oradores en las ágoras, a una fuerte utilidad para lo religioso. La memoria se conecta con la virtud de la prudencia y hacia el final del medioevo, la orden de Predicadores o de Santo Domingo, a la que Bruno más tarde pertenecería, redacta grandes tratados sobre estas artes. El arte de Lulio sería una variante singular que afectaría tanto a estas artes como a la metafísica y a las “prácticas de iluminación cabalista¹⁸⁵”.

180 Ver Montserrat Soto, en el apartado de artistas de este capítulo, por ejemplo.

181 SAN AGUSTÍN (s. V d. C.) *Confesiones*. Libro décimo. Ascenso al conocimiento de Dios. Tesoros de la memoria. Estado actual de su espíritu.

182 Al tratarse de un libro anterior a “La divina comedia”, se trata de una licencia que nos permitimos para explicar la idea.

183 SAN AGUSTÍN (s. V d. C.) Op. cit. Cap. XVII. “Trascender la memoria para llegar a Dios.”

184 Ibídem Cap. XX, “Buscando la vida feliz tras la memoria.”

185 Ignacio Gómez de Liaño en notas introductorias a “Memoria” en BRUNO, Giordano (Ed. 1997) Op. cit. Págs. 305-306. Más adelante, Gómez de Liaño menciona el “Libro de la contemplación” de Lulio, donde éste personifica las potencias del alma en tres doncellas “La primera recuerda lo que la segunda entiende; la segunda entiende lo que la primera recuerda, la tercera quiere lo que la primera recuerda y lo que la segunda entiende”. Pág. 309. Es decir, que Lulio ya trataba no solamente de recursos intelectuales como memoria y comprensión, sino

El caso es que tanto las catedrales medievales, consideradas como los libros del pueblo, como los naipes de tarot, son imágenes mnemónicas. Concebidas con idea de servir de “lecturas” de los analfabetos. Tienen similitud así, tanto el arte de la memoria de Lulio, como al anónimo *Ars memorandi*, impreso en 1470; intentan sintetizar las escrituras. En este último, se crean imágenes para cada uno de los Evangelios, con figuras y emblemas que facilitan la memorización¹⁸⁶. Es que antiguamente, la capacidad para memorizar era enormemente valorada. Hoy por hoy, pasada la revolución que supuso Gutenberg, e inmersos en la actual de los medios digitales, nos resulta difícil comprender semejante interés. La leyenda dice que la primera obra de arte fue la copia de la sombra del amado que se iba a la guerra, para recordarlo. Curioso es, cuando recordar viene del latín *recordare*, o volver a pasar por el corazón. Según el mito, entonces el arte podría tener también función de conservar la memoria de lo amado.

Desde cualquier óptica es innegable atender al hecho por el que, en las artes, la memoria opera, además de en su creación (y dejaremos aquí suelto el concepto de musas), lo hace otorgando una dimensión añadida en el espectador. Percibimos cualquier obra en un presente, pero al recordar tanto la percepción que hemos tenido, como la misma obra en sí, el arte se nos presenta susceptible de una duración y de análisis posterior. Podríamos pensar así, en algo como el administrar la memoria, desde la consideración de cada creación, desde el punto de vista de una historiografía no lineal como la que propuso Aby Warburg y sus supervivencias. Además de hacerlo desde la utilización del recurso memoria con idea de reproducir algo parecido a una experiencia vivida. El artista crearía entonces, recuerdo-imágenes que se convertirían de este modo, en estimulantes de los recuerdos del público.

En cuanto a las relaciones entre memoria y conocimiento, nos interesa remontarnos al período de gestación de las mismas; la época infantil. Freud no duda en señalar como una de las cuatro fuentes del sueño, un suceso psíquico importante de nuestras tempranas épocas. Es más, destaca que su aparición en el sueño, ni tan siquiera necesita del desplazamiento del material importante por uno indiferente, como suele suceder, ya que dicho desplazamiento ha tenido efecto en dicha temprana época y ha quedado de ese modo fijo en la memoria¹⁸⁷. Si no remarcáramos el considerar que en la infancia se supone que contamos con la plenitud de los recursos, que luego se debilitarán o, incluso algunos, se perderán, observaríamos como injusto que sea entonces cuando se carga con la responsabilidad de percibir y “archivar” aquello que va a marcar las conductas de la memoria y del conocimiento durante el resto de nuestras vidas. “Juega por entre las cercas del pasado y del futuro” mientras comprende el significado del “Érase una vez”¹⁸⁸, rezaba Nietzsche sobre los niños. Freud también indica que las de nuestra primera juventud, son las impresiones que han actuado con más intensidad sobre nosotros, y constituyen las huellas mnémicas sobre las que reposa nuestro carácter¹⁸⁹. Entendemos entonces como, en su importante tarea, el imaginario infantil va asimilando por capas. Primero aprende modelos narrativos en forma de guiones que, en un principio, adquieren forma de rituales, de manera que, si se cambia el orden de alguno de los

también del deseo, de la voluntad como un recurso.

186 McLuhan, Marshall. (1962) Op. cit. Pág. 159-160.

187 FREUD, Sigmund.(1899-1900). Op. cit. Pág. 222.

188 NIETZSCHE (1874) *Consideraciones intempestivas II*. Pág. 697.

189 FREUD, Sigmund.(1899-1900). Op. cit. Pág. 578.

elementos de la narrativa, los niños se enfadan¹⁹⁰. También Bergson desarrolla una reflexión en la que relaciona directamente memoria y conocimiento (o evolución de este), a través del estudio del comportamiento infantil¹⁹¹.

El fenómeno del saber, en cualquier caso, si se escribe desde una Facultad de Bellas Artes, como es el caso, no puede dejar de lado la observación de Lyotard sobre el conflicto del saber científico con un tipo de saber que denomina narrativo¹⁹². Argumentar en este trabajo sobre la memoria, y no sobre el conocimiento, tiene intencionalidad en ese sentido. Aunque se considere a la memoria como un pseudo-saber, un pre-saber o un saber menor (término que sería deudor de la misma postmodernidad), abordarla aquí, tiene que ver con el hecho por el que el saber artístico está ligado al discurso. Atiende a la situación actual de un mercado en el que, para la financiación pública o privada, el proyecto artístico se ve abocado a competir por becas como uno de sus medios de supervivencia. Becas a las que también se presentan proyectos en base a este saber científico. El discurso artístico, además de el hecho de que no es raro encontrarlo en clara crítica institucional y/o autocrítica, cosa que le resulta claro perjuicio, juega con una narrativa en la que el análisis formal es el que intenta dar luz e incluso representar, mediante la performatividad, un estado de fuerzas afectivas que es difícil en muchos casos asociar a conocimientos presentados al modo de un saber científico. Muchas veces se trata de estudiar casos donde la forma es el mensaje “reprimido”¹⁹³. Andrea Fraser, artista mencionada en el capítulo dos, señala en su discurso del Whitney Museum en 2012, que es necesario crear nuevos vínculos en los procesos intelectuales y nuevos modos de inversión de fuerzas afectivas. Aquí la intencionalidad es la de no entrar en el juego de conflictos que generan los diferentes tipos de saber. Como indicábamos, el saber es un recurso mucho más complejo de lo que nos podemos permitir abordar.

Lyotard parte curiosamente también del saber de los cuentos infantiles, y señala que es lo que las músicas repetitivas del tiempo posmoderno tratan de recuperar o imitar. El “batir inmemorial” al que refiere como convergencia por repetición, simplifica en un mismo lugar la significación de los relatos con el acto de contarlos. “La referencia de los relatos puede parecer perteneciente al mismo pasado”, con lo que se convierte en especialmente peligrosa al obviar la contemporaneidad del acto de relatar¹⁹⁴. Ese batir inmemorial del oleaje, en el ritmo de arquitectura dórica, musical y apolíneo, del que nos hablará Nietzsche unas páginas delante de este trabajo¹⁹⁵. Especialmente peligrosa en el juego de legitimación del saber. Es en la lucha contra esto mismo como recordamos aquí las “mariposas”-octavillas, a las que hace mención Didi-Huberman, cargadas con el mensaje de

190 José Antonio Marina, “La memoria creadora” en RUIZ-VARGAS (1997). Op. cit. Pág. 42.

191 BERGSON (1896). Op. cit. Págs. 175-176. “Solo parecen retener con mayor facilidad porque se acuerdan con menor discernimiento. La evidente disminución de la memoria, a medida que la inteligencia se desarrolla, se atiene pues a la concordancia de los recuerdos con los actos. La memoria consciente pierde así en extensión lo que gana en fuerza de penetración”. BERGSON (1896). Op. cit. Págs. 175-176.

192 LYOTARD, Jean-François, (1979). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Pág. 22. Aclara que la denominación “narrativo” es una simplificación.

193 FRASER, Andrea (2012). “There’s no place like home”. Pág.32. “This may be what Bourdieu had in mind when, after evoking negation in the Freudian sense, ‘he goes on ask’ If work on form is not what makes possible the partial anamnesis of deep and repressed structures”. El mismo título, creemos encierra sentido de crítica institucional hacia el mismo museo en el que está dando el discurso, señalándolo como parte de un sistema en el que prima el “winner-take-all market”. Pág. 29.

194 LYOTARD, (1979). Op. cit. Págs 48-49 “A medida que el metro se impone al acento en las locuciones sonoras, habladas o no, el tiempo deja de ser el soporte de la memorización y se convierte en un batir inmemorial que, en ausencia de diferencias notables entre los períodos, prohíbe enumerarlos y los despacha al olvido (...) Pues debe haber una congruencia entre esta función de olvido del saber narrativo por una parte, y por otra las funciones de formación de criterios, de unificación de competencias, y de regulación social.”

195 NIETZSCHE, Friedrich (1871-1872). Op. cit. Pág. 32.

Rimbaud “La poesía ya no llevará el ritmo de la acción; irá a la cabeza¹⁹⁶”, o bastante más adelante la consigna de la Internacional Situacionista; “lo imaginario como ciencia exacta de las soluciones posibles¹⁹⁷”.

Adentrémonos, pues, en esta relación entre la memoria y el saber. Comenzamos por un tipo de saber cotidiano. Tal como notamos a la memoria rellenando vacíos de conocimiento, en ocasiones, lejos de las consideraciones psicológicas, la memoria también acude para “rellenar huecos”. La percepción de una melodía es completada por la memoria: el recuerdo “reemplaza” los espacios de música en los que el ruido, o la falta de volumen necesario para percibirla nos impiden disfrutarla. A más veces que se haya escuchado la canción, mejor se hará el trabajo de reemplazo. Entonces podemos decir que la partitura está de algún modo encarnada. Según Halbwachs en “La memoria colectiva entre los músicos”, es el ritmo y su relación con el movimiento, lo que más nos facilita el poder recordar una canción¹⁹⁸; incluyendo las que tengan letra. En el caso de los vídeos musicales, el poder ver la imagen en movimiento ayuda bastante.

Este otro ejemplo, también musical, ilustra cómo la memoria acude a completar algo más complejo. Pensemos el caso de un músico popular de los 60's-70's. Cincuenta años después, lo vemos en televisión. Para disfrutarlo, hace falta algo más que nostalgia. Cualquiera se pregunta qué es lo que nos produce tanto placer en el recordar, como para cegarnos ante la evidencia del paso del tiempo y sus efectos en la destreza. Pero tengamos en cuenta que el resultado de lo que nos brinda el músico hoy, es el de lo que conservó como producto de decisiones sucesivas. Un contra-archivo para nada indiscriminado; entonces la poética no es la misma.

David Lynch decía que acostumbramos a endulzar los recuerdos, ya que un recuerdo exacto del pasado nos sería insoportable. En nuestro recuerdo del pasado, solemos ser siempre más felices de lo que realmente fuimos, y es muy probablemente esa especie de “ceguera autorreafirmadora”, la misma para el recuerdo que para el olvido, en cuanto a atender a la diferencia sobre el cantante con los años¹⁹⁹. Del mismo modo que cuando la mayor parte de la gente hace una foto turística, busca imitar la que ha visto en la agencia de viajes, de manera que, en el álbum, el recuerdo sea de un viaje idílico típico. Veremos más de cerca el tema con los textos de Marianne Hirsch y con la obra de Rosangela Rennó. En “El tiempo recobrado”, el personaje de Proust realiza el camino opuesto; Marcel observa a muchos de los personajes de toda la serie “En busca del tiempo perdido”, después de no verlos durante muchos años, y en su descripción, suprime deliberadamente toda esta amabilidad asociada al recuerdo (llamémoslo endulzamiento por ceguera autorreafirmadora).

Deleuze, por su parte, en su lectura de Bergson, hace siempre hincapié en la multiplicidad temporal. Aunque su reflexión del tema, en relación a Proust, sea similar a su idea de devenir; se

196 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2017) Op. cit. Pág. 201.

197 Ibidem, pág. 207.

198 HALBWACHS, Maurice (1925). *La memoria colectiva*. Pág. 218: “En las palabras mismas, quizás sea el ritmo el que desempeña el papel principal. Cuando cantamos de memoria, ¿no hallamos a menudo la letra porque hemos recordado el ritmo? Recitamos los versos, agrupamos las sílabas de dos en dos y, cuando queremos acelerar o ralentizar el canto, cambiamos el ritmo. Si, en definitiva, el ritmo desempeña aquí el papel principal, toda la cuestión se reduce a saber qué es el ritmo (Apéndice “La memoria colectiva entre los músicos, págs. 205 a 231)

199 “En la cabeza de un niño todo parece bello y tranquilo. Los aviones pasaban lentamente por el cielo, los juguetes de goma flotaban en el agua, las comidas parecían durar cinco años y la hora de la siesta parecía interminable... Nos mejoramos a nosotros mismo en nuestros recuerdos. Nos hacemos actuar mejor en el pasado y tomar mejores decisiones y somos más encantadores y nos fiamos más de nosotros de lo que probablemente mereceremos. Lo endulzamos como locos para poder seguir viviendo. Probablemente, un recuerdo exacto del pasado sería deprimente...” David Lynch, (Estados Unidos, 1946) . De su libro Lynch on Lynch. CALVO, Alejandro. Estudio: La belleza de la inquietud. Miradas de Cine. Actualizado a: <http://pensarencine.blogspot.com/2012/02/fragmentos-de-un-conversacion-entre.html>
Fragmentos de un conversación entre David Lynch y Chris Rodley (Consultado 15/03/19)

trata de intentar expresar un tiempo o un devenir “en estado puro²⁰⁰”. El resultado de lo narrado por Proust en su último volumen de “En busca del tiempo perdido”, es una descripción cruel y fría, pero abrumadoramente objetiva, del tiempo sobre la piel. Pero Marcel, a pesar de llamarse como el autor que lo dio a luz, es un personaje de ficción, y la realidad es que, en la mayoría de nosotros, el atender a estos cambios nos dura unos instantes de una cierta molestia superficial, que enseguida es reemplazada por acostumbramiento. Estos instantes son los que demoramos en buscar las similitudes entre esta nueva imagen y la de nuestro recuerdo. Los rasgos que permanecieron parecen actuar como una suerte de bálsamo y, normalmente, partimos de ellos para reconstruir nuestro retrato mental del sujeto. Solo entonces, la identificación resulta directa, y la idea de identidad, tanto la del sujeto, como la propia, queda reafirmada.

Porque la inteligencia tiene por función esencial vincular lo mismo a lo mismo, y solo los hechos que se repiten son los únicos enteramente adaptables al cuadro de la inteligencia²⁰¹.

Pero no se trata de comparar impresiones visuales de personas dejadas en el cerebro, porque nos sería imposible asociar todas las opciones de cambios de posición, fisonomía, vestido, edad, etc.²⁰², como diría Bergson. Memoria, materia y espíritu, parece una mezcla de dos títulos de libros de este autor²⁰³, y su trabajo será muy atendido en varias partes del nuestro. Aunque pensadores como McLuhan lo tildan de tan mecanicista como Descartes²⁰⁴, un Descartes al que Bergson, a su vez, no deja de señalarle “culpas”. Lo cierto es que el pensamiento de Bergson se sitúa muy claramente dentro de las ideas del siglo XX, asociando a su manera, y sin llamarlo por el nombre de inconsciente, la idea de un emisor involuntario de datos provenientes de la memoria. Duración, memoria e impulso vital son las tres grandes etapas de una filosofía que Deleuze admira por su rechazo a cualquier sistema de hábitos intelectuales que usualmente se llaman “precisión”, pero que Deleuze no duda en denominar “intuición” en la orientación del espíritu hacia lo absoluto²⁰⁵.

Bergson, en “Materia y memoria”, habla de evocar como acción fundamental en el movimiento del cuerpo, cuando, a través de la comparación con los espacios que ya hemos habitado, sentimos extrañeza o no. Benjamin es también, por su parte, perspicaz lector de Bergson, como leemos en su “Libro de los pasajes”;

200 DELEUZE, Gilles. (1966). *El Bergsonismo*. “Según Bergson, únicamente la hipótesis del Tiempo único da razón de la naturaleza de las multiplicidades virtuales (...) Pero esta conquista es la de un símbolo para expresar los mixtos, no la de la vivencia capaz de expresar ‘como diría Proust’ un poco de tiempo en estado puro”. El Ser o el Tiempo es una multiplicidad; pero precisamente no es ‘múltiple’: es Uno conforme a su multiplicidad”. Págs. 89-90.

201 BERGSON. (1957) *E. Bergson / Memoria y vida. Textos escogidos por G. Deleuze*, pág. 52.

202 BERGSON. (1919) *La energía espiritual*, pág. 61. “¿Qué sería cuando se trate de la imagen visual de una persona, cuya fisonomía cambia, cuyo cuerpo se mueve y cuyo vestido y demás circunstancias difieren cada vez que vuelvo a verla? Y sin embargo es innegable que mi conciencia me ofrece una imagen única, o poco menos, un recuerdo prácticamente invariable del objeto o de la persona, prueba evidente de que hay aquí algo más que un recuerdo mecánico.”

203 Se refiere a los libros “Materia y memoria” y “La energía espiritual”. El estudio de la memoria, en su aspecto filosófico, tal como lo entendemos ahora, debe mucho tanto a la labor de estudio como a la faceta de divulgador de un pensador francés de finales del XIX y principios del XX. Henri-Louis Bergson (1859-1941) fue un pensador de enorme influencia dentro y fuera de los circuitos estrictamente académicos. Su capacidad comunicativa lo convirtió en algo como un pensador de moda en la Francia de la primera mitad del XX. Premio Nobel de Literatura en 1927, expresó antes de su muerte de varias maneras su oposición al régimen de Vichy, y aún estando exento por su fama, su edad y enfermedad, de inscribirse en el registro donde debían constar todos los judíos, se presentó personalmente con idea de “permanecer entre aquellos que mañana serán perseguidos.”

204 McLUHAN. (1962). Op. cit. Pág. 349.

205 DELEUZE. G. (1966). Op. cit. Pág. 128.

En la conclusión de "Materia y memoria", Bergson explica que la percepción es una función del tiempo. Puede decirse que, si viviéramos con más calma, con otro ritmo, no habría nada "permanente" para nosotros, sino que todo sucedería ante nuestros ojos, todo nos asaltara de improviso. Pero así es precisamente en los sueños. Para entender a fondo los pasajes, sumerjámoslos en la capa onírica más profunda. Hablemos de ellos como si nos hubieran asaltado de improviso (...) Al gran coleccionista, las cosas le asaltan de improviso. El modo en que las persigue y cae sobre ellas, el cambio que produce en todas las piezas una pieza nueva que aparece: todo esto le muestra sus cosas disueltas en perpetuo flujo, como lo real en los sueños²⁰⁶.

Y Nietzsche parte de los sueños también para señalar sobre ese error, habitual de los pensadores, en la causalidad. El sonido lejano del disparo de un cañón es interpretado como causa de las representaciones engendradas en el sueño. De hecho, dice; "cuando estamos despiertos actuamos también así", la mayoría de nuestros sentimientos son, en realidad excitantes de nuestro instinto causal, ya que "queremos tener una razón para encontrarnos de este o aquel modo". El recuerdo entra en actividad evocando sentimientos de la misma especie, creando una representación que se fusiona con esas interpretaciones de causa, de manera que nos habitúa a hacer siempre la misma interpretación de esta causa, obstaculizando e incluso excluyendo, la investigación²⁰⁷. Tratándose de sueños, lógicamente tendremos en el mismo terreno de ideas, a Freud, quien indica que antes del sonido de un despertador, por ejemplo, anticipamos muchas veces el sonido de éste, creando toda una serie de circunstancias pertenecientes a la imagen misma del sueño, que "preceden" al sonido del aparato para despertarnos, como el estrépito de la porcelana al caerse en su ejemplo²⁰⁸. Parecida temática encontramos más adelante, en el sueño del padre escuchando a su hijo decir "Padre, ¿no ves que estoy ardiendo?" en el momento en que el féretro del niño, recientemente fallecido, comenzaba a arder por un cirio derramado. He aquí que Freud señala una de las que, en este trabajo, denominamos carreteras con niebla; "en el momento en que queremos penetrar más profundamente en los procesos anímicos que se desarrollan en el sueño²⁰⁹", se pregunta si el sueño provocado, no sería un acto reflejo ante la percepción, en el durmiente, de un reflejo luminoso de la llama.

La idea de acción y movimiento relacionada con el recuerdo es recurrente en Bergson, en su "Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia", por ejemplo, el caso de una persona que se levanta de su sofá para abrir una ventana, pero que cuando se ha puesto de pie, se queda inmóvil y ha olvidado que es lo que iba a hacer: algo que seguramente, a muchos de nosotros nos ocurre a veces. Pero en esa inmovilidad permanece la representación del movimiento, se siente confusamente que queda algo por hacer. Basta con sentirla íntimamente para encontrar en ella la idea desvanecida un instante atrás. En ocasiones incluso la mano realiza el movimiento que haría al girar el asa de la ventana, recordándonos la acción.

206 BENJAMIN, W. (1927) Op. cit. Pág. 837. En la pág. 224, previa a la definitiva, hay textos que ha recortado: "el cambio que opera en todas las piezas una pieza nueva que aparece: todo ello le muestra sus cosas en perpetuo oleaje. Aquí se contemplan los pasajes de París como si fueran adquisiciones en manos de un coleccionista. En el fondo se puede decir que el coleccionista vive un fragmento de vida onírica", y también: "pues también en el sueño el ritmo de la percepción y de lo que se vive, cambia de tal modo que todo –incluso lo que en apariencia es más neutral– nos asalta de improviso, nos afecta."

207 NIETZSCHE, Friedrich. (1889). Op. cit. Pág. 65-66.

208 FREUD, Sigmund. (1899-1900). Op. cit. Pág. 83. Entendemos que refiere a la acepción de preceden de "tener en primer lugar", o "antes que".

209 Ibídem, pág. 553.

Asimismo, habla de una coexistencia virtual de grados de memoria, en la que los más alejados de la percepción actual serían asimilables a una imagen pura, mientras que del otro lado estarían los dispuestos a la réplica inmediata, o sea a la acción. Según Bergson, es en este momento en el cual la percepción y los recuerdos se unen, la memoria deja totalmente el azar de sus apariciones de lado, y se regula por movimientos corporales. Esta característica se verá más claramente en la consideración del porqué, en el caso de los verbos, cuando afectan las afasias progresivas, estas palabras son lo último que se olvida. Se empieza por olvidar los nombres propios, luego los comunes y los adjetivos, pero los verbos son representables directamente. Expresan acciones, y las acciones pueden ser más fácilmente visibles en asociaciones²¹⁰. El cuerpo interactúa con lo que le rodea, de modo que los objetos que rodean mi cuerpo reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos²¹¹. Foucault parece darle la razón a Bergson en su teoría de recuerdos por acción, al explicarnos como surge el lenguaje según su teoría²¹².

De ese modo la memoria actúa no solo conservando imágenes antiguas, sino también a través de la acción potencial, como aquello que proyecta el efecto útil de esas imágenes hacia el momento presente.

*Vuestra percepción, por instantánea que sea, consiste pues en una incalculable multitud de elementos rememorados y a decir verdad toda percepción es ya memoria. Nosotros no percibimos prácticamente más que el pasado*²¹³.

Pero a la vez, este autor habla de otro tipo de recuerdo; aparte de estos mecanismos motores, menciona los recuerdos independientes, que implican un trabajo del espíritu más o menos consciente. El autor habla de la pulsión entre estos dos tipos, donde la memoria activa o motriz debe inhibir constantemente al otro tipo de memoria²¹⁴. Veremos adelante, en el capítulo diez, este inhibir que propone Bergson, como más cercano al término censurar, o si cabe incluso, evitar toda influencia saturnal.

Interesante es, para ilustrar esto, saber que entre las personas en Estados Unidos que compiten dentro de la disciplina de memorizar considerada como actitud gimnástica, se considera inigualable el método de asociar números o nombres, o lo que deba recordarse, a elementos dentro de espacios de la casa del “recordador”, tratando de asociarlos en conjuntos. Les crea, así, una representación propia con algún carácter afectivo a cada elemento, o conjunto de elementos a recordar.

En la década de 1870, Hermann Ebbinghaus introduce en un laboratorio por primera vez el estudio de la memoria, y en la siguiente década, Mark Twain se matricula en un curso de memoria²¹⁵.

210 BERGSON. (1957), *Henri Bergson / Memoria y vida*. Pág. 73.

211 *Ibidem*, pág. 77. Y en pág. 87 “En efecto, para que un recuerdo reaparezca a la conciencia es preciso que descienda de las alturas de la memoria pura hasta el punto preciso en que se cumple la acción. En otros términos, el llamamiento a que responde el recuerdo parte del presente, y es de los elementos sensori-motores de la acción presente de los que el recuerdo recibe el calor que da la vida.”

212 FOUCAULT, Michel. (1966). *Op. cit.* Pág. 283. “Así como el lenguaje “se enraiza” no por el lado de las cosas percibidas, sino por el lado del sujeto en su actividad. Y es posible entonces que haya surgido del querer y de la fuerza, mas que de esta memoria que duplica la representación. Se habla porque se actúa, no porque al reconocer se conozca. Al igual que la acción, el lenguaje expresa una voluntad profunda”.

213 BERGSON. (1896), *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, pág. 172.

214 *Ibidem*, pág. 107. “El único servicio regular y seguro que la segunda puede dar a la primera” (aclaramos que hace referencia a la motriz) “es el de mostrarle las imágenes de aquello que ha precedido o seguido en las situaciones análogas a la situación presente, a fin de alumbrar su elección: en esto consiste la asociación de las ideas. No hay ningún otro caso en que la memoria que vuelve a ver obedezca regularmente a la memoria que repite.”

215 FOER, Joshua (2011) *Los desafíos de la memoria*. Págs 28 y 178.

El hecho es que a pesar de que la memoria ya no era tan imprescindible, con unos sistemas de imprenta bien consolidados y accesibles a todo el mundo, seguía causando curiosidad el hecho de que la misma pudiera ejercitarse a la manera de un músculo. Joshua Foer, trata, justamente en su libro, la experiencia de como él mismo, siendo un periodista muy poco dado a cualquier gimnasia y, no considerándose un buen “recordador”, llega a hacerse con un título mundial en las “olimpiadas” de memoria a base de entrenamiento constante y esforzado. La asociación de recuerdos para acudir a completar la percepción actual debe realizarse, también, de un modo similar al modo de un teatro de la memoria²¹⁶. Ya vemos la similitud entre un teatro y un “palacio de la memoria”, como los que utilizan de modo virtual los campeones de esta “gimnasia” que mencionamos, para colocar en cada habitación los elementos a recordar mnemotécnicamente.

Hablamos de la reminiscencia que representa. Deleuze, por su parte, al leer a Bergson acude a la idea platónica de reminiscencia en la que cada idea remite a un pasado²¹⁷:

Pero, si no existiera en la representación el oscuro poder de hacerse presente de nuevo una impresión pasada, ninguna podría aparecer jamás como desemejante a ella. Este poder de recordación implica, cuando menos, la posibilidad de hacer aparecer como casi semejantes (...) dos impresiones de las que, sin embargo, una está presente en tanto que la otra ha dejado de existir quizás desde hace tiempo. Sin imaginación no habría semejanza entre las cosas²¹⁸.

Lógicamente, Wittgenstein, no es aplicable si hablamos de diferentes contextos; el real y el de la evocación. Pero si actualizamos los conceptos de virtualidad a un futuro que evitamos, tal vez no sea tan ciencia ficción la necesidad de tener presente su identificación, tal como si se tratase de una sola cosa, lo virtual y lo real, confundiendo ambos estados como aquello que compone lo indistinguible²¹⁹.

Si llevamos, por otro lado, el aspecto de la representación por evocación hacia el campo de la perdurabilidad merece la pena revisar el pensamiento de Le Goff, que investiga en la línea de reflexión de la supervivencia²²⁰. Es este mismo autor quien cita a Leroi-Gourhan reconociendo que la tradición es biológicamente indispensable a la especie humana, a su supervivencia, y que el equilibrio se establece entre esta rutina y el progreso. Le Goff cita también a Bergson en la idea en que, bajo una memoria asimilable al hábito, existe una memoria profunda, personal, “pura”, que no es analizable en términos de “cosa” sino de “progreso”²²¹.

216 BERGSON. (1919). Op. cit. Pág. 171. “Los incidentes de ese viaje vuelven a mi mente en un orden cualquiera, evocándose maquinalmente unos a otros. Mas si hago un esfuerzo para recordar tal o cual período, voy de la totalidad del período a las partes que la componen, apareciéndoseme primero la totalidad como un esquema indiviso, con cierto matiz afectivo.”

217 DELEUZE, Gilles. (1966). Op. cit. Págs. 59-60. “cada presente remite a sí mismo como pasado. Solo el Platón encontramos el equivalente de una tesis semejante: La reminiscencia. También la reminiscencia afirma un ser puro del pasado, un ser en sí del pasado, y una memoria ontológica capaz de servir de fundamento al desarrollo del tiempo. Una vez más, se deja sentir en Bergson una inspiración profundamente platónica.”

218 Ibidem, pág. 75.

219 WITTGENSTEIN. (1921). *Tractatus Logico-philosophicus*. pág. 52. Numerado como: 2.02331 “O bien una cosa tiene propiedades que ninguna otra posee, en cuyo caso cabe distinguirla sin más de las otras mediante una descripción y remitir a ella; o bien, por el contrario, hay varias cosas que tienen todas sus propiedades en común, en cuyo caso es absolutamente imposible señalar una de ellas. / Porque si la cosa no viene distinguida por nada, entonces yo no puedo distinguirla, dado que si no ya estaría, en efecto, distinguida.”

220 LE GOFF. (1977-1979). “Memoria” en *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Págs. 182-183. “La memoria colectiva, sin embargo, no es solo una conquista: es un instrumento y una mira de poder. Las sociedades en las cuales la memoria social es principalmente oral o las que están constituyéndose una memoria colectiva escrita permiten entender mejor esta lucha por el dominio del recuerdo y de la tradición, esta manipulación de la memoria.

221 Veremos en el capítulo once, como Guy Debord en “La sociedad del espectáculo” también coincide en esto.

Foucault, en “Las palabras y las cosas”, también ilustra el funcionamiento de la asociación de impresiones a través de representaciones de diferentes elementos. Descubriendo que el análisis de la impresión por reminiscencia involuntaria constituye la mecánica de la imagen en el tiempo. Sin embargo, en “La arqueología del saber”, cuestiona los reagrupamientos y los encadenamientos bajo los que se presentan la identidad y la persistencia. Señala la Economía y la Biología, por ejemplo, como dos ciencias permeables a opciones filosóficas y morales. La cuestión evolucionista, por ejemplo, la cree un tema más filosófico que científico. Siempre obligaba a partir de una elección fundamental, más allá de toda demostración. De este modo, dicha elección fundamental, daría por supuesto la primacía económica y política de la propiedad agraria. Señalando que, en el XIX, el tema evolucionista deja de intentar constituir un continuo de especies, para comenzar una descripción de grupos discontinuos y su “interacción entre un organismo cuyos elementos todos son solidarios y un medio que le ofrece sus condiciones de vida²²²”.

La teoría de memoria asimilable a hábito bergsoniana, por su parte, y dando alas a la idea de unos sistemas de pensamiento que no son mutables en el tiempo, encuentra lazos de la memoria con el espíritu, e influye en la obra escrita por Proust. Leyendo a Proust, autor cuya obra bien podría considerarse como una “catedral de la memoria”, podemos ver claramente como los recuerdos van modificándose, filtrados por el olvido, y nutriéndose de la relación con otros hechos, a cada paso por nuestra conciencia.

Todos tenemos nuestros recuerdos, ya que no la facultad de recordarlos, ha dicho después de monsieur Bergson el gran filósofo noruego²²³, (...) No recordamos nuestros recuerdos de los treinta últimos años; pero nos bañan por completo; ¿por qué, entonces, detenerse en treinta años, por qué no prolongar hasta más allá del nacimiento esa vida anterior? (...) Un mismo olvido lo borra todo. Pero entonces ¿qué significa esa inmortalidad del alma cuya realidad afirmaba el filósofo noruego? El ser que yo seré después de la muerte no tiene más razones para acordarse del hombre que yo soy desde mi nacimiento que este para acordarse de lo que fui antes de él²²⁴.

222 FOUCAULT, Michel. (1969). Op. cit. Pág. 58-59.

223 ¿Quería Proust, por algún motivo, hacer como que no conocía del modo que se sabe que lo hacía, a Bergson? ¿Porqué en lugar de a él, hace referencia a este posterior filósofo “noruego”, que en realidad sería el sueco Algot Ruhe (1867-1944), que fue traductor de Bergson, y es referido en otros fragmentos de las reuniones de los Verdurin, como persona callada y con poco dominio del francés. Debe observarse que unas líneas más abajo repite la indicación de “noruego”. En una biografía de Proust (Ghislain de Diesbach: Proust, Librairie Académique Perrin, París, 1991. En edición española: Ghislain de Diesbach: Marcel Proust, Anagrama, Barcelona, 1996, traducción de Javier Albiñana). Existe un pasaje que se refiere a una entrevista que concedió Proust Élie-Joseph Bois en 1913, publicada en Le Temps, donde el periodista dice haberle consultado al literato sobre el hecho de que “el público puede asimilar su teoría de la memoria con la enunciada por Bergson”. Joseph Bois indica haber comprendido la referencia en Proust sobre la distinción entre memoria voluntaria e involuntaria, y la cita: “Para mí, la memoria voluntaria, que es sobre todo una memoria de la inteligencia y de los ojos, no nos da del pasado sino caras desprovistas de verdad; pero si un olor, un sabor recobrados en circunstancias totalmente distintas, despierta en nosotros, a nuestro pesar, el pasado, notamos cuán distinto era ese pasado de lo que creíamos recordar, pasado que nuestra memoria voluntaria pintaba, como los malos pintores, con colores carentes de verdad” (pág. 433). Veremos en el capítulo once, cómo S. Sontag refiere a Proust hablando de cine y fotografía con desprecio por considerarlo meramente memoria voluntaria.

224 PROUST, Marcel. (1922-1923). *En busca del tiempo perdido* 4. Sodoma y Gomorra. P. 469-470.

4.b

Atlas del saber

Paneles 32 a 39

Comienzo del cuarto ciclo

Algunos ciclos abarcan varios capítulos y son secuencias que se repiten, podríamos decir; en fases. Y esta parte del trabajo es la única en la que cada fase es mostrada en los detalles de su desarrollo, ya que abarca cuatro capítulos. Primero, una etapa de estado embrionario, que asienta como objeto de adoración, el surgido en la fase anterior. En segundo lugar, el proceso dionisiaco (capítulo cinco), con su correspondiente decadencia, desarrollada en el capítulo seis. Y tercero, aparición de nuevo objeto de adoración; deidad, mito, creencia, etc. En este ciclo, esta tercera fase se asienta en forma de un epílogo de la primera parte de la macroestructura, con un capítulo concreto; el séptimo.

Entramos pues, en este nuevo ciclo, de la mano de la belleza y el amor no pasional; inocente como venus naciente con ropajes y cabellos ondeando a merced del viento, en un cuadro que Botticelli pintaría asesorado por pensadores de ideas humanistas, provistos al pintor por los propios mecenas²²⁵. Las ondulaciones de los ropajes despertaban en Warburg, un interés especial. La memoria del contemplador, racional y distanciada permite deducir un antes y después de la figura en movimiento, perceptibles mediante dichas ondulaciones. Warburg analiza así, los reflejos automáticos de la imaginación artística²²⁶. El manierismo y el idealismo como casos especiales de estos reflejos; dos modos de arte en los que las impresiones sensoriales traen a la memoria representaciones mentales que actúan sobre las nuevas imágenes. Imágenes que re-acontecen; crean reflejos automáticos de impresiones no estáticas, además de la imagen fija que se contempla. Mientras que, como estudiante, consideraba una asociación irreflexiva la que tiende a dotar de movimiento a toda forma ornamental, como autor de sus “montajes”, más tarde, parece entenderla como inherente al conocimiento en su dialéctica Dioniso-Apolo. Resonando “El Nacimiento de la tragedia”, la música, conocida como arte apolíneo, era ritmo y oleaje de arquitectura dórica, de sonidos sugeridos. Frente a ella, la violencia arrebatadora de la música dionisiaca, con su torrente unánime de la melodía arropada por la incomparable armonía²²⁷.

Platón renuncia a su poesía, y la convierte en cenizas para ser aceptado como discípulo de Sócrates²²⁸. Pero bajo la crítica al artificio que manifestaría en la República, el diálogo platónico serviría de frágil embarcación, o tabla de naufragio, a la poesía antigua. El modelo de la novela en forma de fábula esópica. El reproche al arte arcaico y su imitación de la apariencia no podrían,

225 GOMBRICH, E. H. (1970) Op. cit. Pág. 65. Refiere a la propia tesis de Warburg estudiante.

226 *Ibidem*, págs. 85 y 89.

227 NIETZSCHE, Friedrich (1871-1872). Op. cit. Pág. 32. Más adelante (pág. 49), utiliza la distinción para notar la huella perpetua en la canción popular, frente a lo apolíneo “de cabo a rabo” que sería la epopeya.

228 *Ibidem*, pág. 94-96.

sin embargo, hacer nada contra la “honda necesidad estética” del arte nuevo. Las cenizas de sus poemas quemados estaban flotando todavía.

El fenómeno eterno del placer socrático del conocimiento y la ilusión de poder curar, gracias a él, la herida de la existencia. Sería el primero de los tres tipos de culturas a los que refiere Nietzsche; la socrática, la artística y la trágica²²⁹. Considerando esta separación, los dos últimos tipos, serán las formas que se tratarán en la segunda parte de este trabajo.

Leonardo, como pensador, en sus textos ya recomendaba atender al suficiente espesor de los ropajes, exceptuando a las ninfas y ángeles cuyos miembros debían mostrar sus verdaderas dimensiones a través de finos ropajes impulsados y agitados por vientos²³⁰. La “ninfa” idealizada en movimiento, ejerciendo su atracción, pero también generando cierta ansiedad. Es el “heroico gesto de Antonio Pollaiuolo para deshacerse del esplendor de tanto ropaje²³¹”. Una pasión que ya había visto en el Laoconte y en las ménades en movimiento, como las serpientes de las mismas figuras, desprovistas ahora de ingenuidad. El fresco de Ghirlandaio sobre el nacimiento de Juan Bautista, que retomaremos más adelante, marca este contraste entre los pesados vestidos rígidos de las matronas, y la muchacha etérea de paso ligero que acerca fruta en su cabeza. Así, hemos pasado a una entrada triunfal del conocimiento como nueva adoración (triumfal o de vergüenza, según la mitología religiosa del árbol en el paraíso). Y aquí cada dios representa una asociación cognitiva clara, y su presencia en los banderines de los torneos, que en la “avanzada” Florencia se realizaban al modo todavía de los ritos de caballería medievales. Lo primero que se encargaba a los artistas eran los emblemas y estandartes: en ellos se aseguraban la presencia de deidades clásicas paganas; Venus, Marte y Pallas, entre otras. Una relación que Warburg veía, pero que hallaría resistencia en sí mismo, y en la falta de autocrítica por parte de las instituciones de estudiosos del arte florentino, ante las que empezaría a mostrar unas reservas que servirían quizá, de energía fundadora para una institución propia. Sabemos que su “aparato erudito”, en su forma más material; su creciente biblioteca, aumentaba en proporción directa a esos mismos recelos²³².

Así como en el teatro de la memoria de Julio Camillo, la biblioteca es en primer lugar una arquitectura mental y, solo luego, un lugar físico con libros. Entendido en su mera fisicidad, sería un espacio de conocimiento inerte y acumulable. El mapa de una biblioteca se asemeja a la mente de su dueño, y, la verdadera gran obra de Warburg, como contamos, fue materialmente una colección de libros y su disposición. Un dispositivo que debía continuar funcionando, aun cuando las ideas de los usuarios no coincidieran con las del fundador²³³. Las “formas simbólicas” que se organizaban según la proximidad; por afinidades de los volúmenes. El principio de “buena vecindad”. Separar lo artístico de lo no artístico, por ejemplo, para Panofsky, resulta perder la posibilidad de descubrir orígenes genéticos similares a sus tipologías, a su “iconografía²³⁴”. Es un caso en el que discípulo “traiciona” en cierto modo, a su maestro, pero que lo hace partiendo de la disposición de su propia biblioteca.

229 *Ibidem*, pág. 115 “a la luz de estas premisas, en caso de que se quieran invocar ejemplos históricos, se obtendrá, o bien una cultura Alejandrina, o bien una cultura helénica o bien una cultura budista.”

230 GOMBRICH, E. H. (1970) *Op. cit.* Pág. 72.

231 *Ibidem*, pág. 145. “El estilo ‘Alla francese’, que parece tan inofensivo e ingenuo, fue en realidad el obstáculo más poderoso” Gombrich cita a Warburg en su estudio sobre “Impresse amorose” de 1905. También más tarde, en el panel 37 del Atlas. Aunque el gesto referido es sobre todo claro en la danza de los frescos de Pollaiuolo en la Villa Gallina de Florencia.

232 *Ibidem*, págs. 134-135.

233 *Ibidem*, pág. 296.

234 SETTIS, Salvatore (2010) *Op. cit.* CHECA, Fernando. Artículo introductorio. Pág. 20-22.

Filosofía junto a Astrología, magia y folklore... Ernst Cassirer, en su primera visita a la biblioteca, que ya era un legado, fue guiado por Saxl, y comprendió que para su estudio resultaba peligrosa en sí como “trampa bajo cuyo dictamen podía quedar sometido su trabajo”, pero más tarde descubrió que su estudio de la “filosofía de las formas simbólicas”, ya había sido materializado de manera literal durante treinta años, en una biblioteca que no dejó de frecuentar, y a la que no dejó de prestar ayuda. El peligro quedaba despejado, ya que la biblioteca, en su disposición, era una colección de problemas, de interrogantes, para con la cual, más tarde, se reconocería en deuda tanto por su contenido en materia de mitología, historia y religión, como por su “impronta espiritual” misma²³⁵.

Disponer una biblioteca es de este modo, hacer cartografía de la arquitectura del pensamiento. Es la metáfora del conocimiento como bien administrable, en el relato borgeano sobre monarcas que queman bibliotecas y construyen grandes murallas o viceversa²³⁶. Y, el análisis obsesivo del Renacimiento, que Warburg había realizado antes de su internamiento, basculaba ya entonces, en un estudio entre la repetición dentro de la memoria colectiva, y la recolección de identidades culturales en etapas de transformación²³⁷. La idea de repetición y recolección está bien recogida en sus aspectos psicoanalíticos por Derrida en “Mal de archivo, una impresión freudiana”. El archivo es memoria materializada que, como espacio, otorga potestad a quien lo posee y sabe interpretarlo. La memoria está capitalizada. Tiene un nuevo estatuto de suplemento “materializado”, que Freud todavía no se planteaba, a la hora de hacer analogías entre la memoria y el bloc mágico²³⁸. Esa semejanza, comparada con otros “juguetes” que han venido apareciendo luego, hacen que la asociación freudiana sea hoy día más ingenua que la propia pizarra para niños.

Ese “Érase una vez”, que comentaba Nietzsche, impreso en tipografía en un libro infantil, es el primero de los sentidos que da Derrida a la palabra “impresión”, del título de su libro sobre el mal de archivo. Freud no llega a formar un concepto de archivo; se trataría, más bien, de un sentimiento inestable, una figura en movimiento que, más tarde, Derrida no consideraría un pre-saber borroso y subjetivo, sino que encontraría, en este planteamiento freudiano, un porvenir del concepto. Un proto-archivo donde el proceso mismo de archivar contendría tanto el movimiento de promesa y porvenir, como el de represión y supresión. Una doble impronta que vincula el saber y la memoria a la promesa²³⁹. Sin embargo, para este trabajo quizá nos interese detenernos en la idea de pre-saber, sin necesidad de eliminar su consideración como útil, en términos de memoria. Quizá en ese espacio de conexión entre la memoria voluntaria e involuntaria que nos surge por momentos, en cuanto nuestro texto comienza a parecerse a un collage de citas, que sin embargo proponen relaciones por cercanía, de un modo que no pretende otorgarse a sí mismo categoría de saber.

Lo que, si considera Freud, al tratar el tema de la regresión, y aquí si sale ciertamente, de sus habituales estudios sobre caracteres de lo individual, es la idea de la intención de “resurrección de la infancia”, detrás de la cual se escondería la promesa de la “visión filogénica y del desarrollo de

235 *Ibidem*, Pág. 30-31.

236 BORGES, Jorge Luis. (1952). “La muralla y los libros”, en *Otras inquisiciones*. “Libros que enseñan lo que enseña el universo entero o la conciencia de cada hombre. Acaso el incendio de las bibliotecas y la edificación de la muralla son operaciones que de un modo secreto se anulan”. Refiere a la historia del emperador Shih Huang Ti que hizo quemar todos los libros anteriores a él y que mandó construir la Gran Muralla. Para el escritor rioplatense, la memoria y la biblioteca son máquinas de construir ficciones, según nos lo recuerda Ricardo Piglia en sus cuatro clases magistrales sobre la biografía de Borges en la televisión argentina. (Ver bibliografía. Internet)

237 RAMPLEY, Matthew (1999) “Archives of Memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg Mnemosyne Atlas”. Pág. 112.

238 DERRIDA, Jacques (1995). Op. cit. Pág. 22.

239 DERRIDA, Jacques (1995). Op. cit. Pág. 37-38.

la raza humana”. Incluso Freud, apuntaba lo acertado de la visión nietzscheana en la que “el sueño continuaría un estado primitivo de la humanidad, al que apenas podemos llegar por un camino directo”. Esperaba así, que su trabajo sea útil de manera colectiva, observando antigüedades anímicas, y contribuyendo al conocimiento de la herencia arcaica y lo innato en el hombre²⁴⁰.

240 FREUD, Sigmund.(1899-1900). Op. cit. 586.

4.c

Artistas con tipologías ordenadas

En el siglo XVIII todo el saber de la naturaleza estaba en la relación por conceptos de clasificación, pero a finales de ese siglo, lo que constituía dicho saber, escapa de estos modos y adquiere autonomía. Hemos visto cómo Foucault señala que, en el XIX, el evolucionismo se separa de la intención de crear un cuadro continuo de especies, para comenzar una descripción de grupos discontinuos en interacción²⁴¹.

La ciencia de la tipología cubre dos campos; el estudio de los genotipos humanos y el análisis de una realidad compleja mediante la clasificación en tipos. En historiografía es asimilable a la Iconografía practicada por Panofsky, que es la investigación interpretativa, sobre el modo en que diversas condiciones históricas, temas o conceptos específicos fueron expresados por los objetos y los acontecimientos. Panofsky sale del Instituto Warburg, de donde fue alumno aventajado, pero al cabo, sus ideas diferirán de las de su maestro notablemente. Por sintetizar podríamos decir que el estudio iconográfico de Erwin Panofsky, es más cartesiano que las ideas que exhalan la disposición de los libros en la biblioteca Warburg.

Aunque probablemente, la disposición de los elementos a modo de inventario deba mucho a los orígenes de la fotografía en William Henry Fox Talbot (Reino Unido, 1800-1877). Los atlas tipológicos en el arte surgieron a partir de la corriente de fotografía objetiva en la Alemania de 1920. Posteriormente, Bernd & Hilla Becher, y todos los que se consideran de su escuela: muchos de los fotógrafos destacados que dio el siglo XX, trabajaron en un estilo de documentación por series. Más tarde, también estas ideas fueron adoptadas por el arte conceptual.

Entre los fotógrafos de la escuela mencionada, señalamos a Thomas Ruff (Alemania, 1958), quien trabaja con la sobredosis de información. Sus fotos enormes y precisas hablan del desequilibrio que produce la sobreabundancia de un recurso sobre otro. Como el caso del Funes borgeano que veremos en el capítulo nueve, sus series de fotografías, no desprovistas de retoques digitales, como “Retratos. Ojos azules” de 1991, reflejan el peligro de una hiper-realidad clónica in-interpretable. Dispuestas como retículas, como la del panel 36 de Warburg, de notoria claridad formal, pero que en su disposición deliberadamente ordenada (en ningún otro panel del Atlas warbureano se constata así), parece tener cierto carácter irónico. El exacto mismo sentido que da, al orden de las polaroids de “All the Clothes of a Woman” (1977), Hans-Peter Feldmann, que mencionamos. Acopio de conocimiento para disponer de ello en exclusiva. Empoderamiento fetichizante, por parte del artista, como venganza quizá al empoderamiento del coleccionista y a la fetichización hasta el absurdo de un trabajo que, como manifiestan algunos artistas, van a adquirir en el mercado unos valores que ellos mismos no se pueden permitir pagar. Thomas Ruff trata, además, la idea de la pérdida de confianza en la autenticidad del producto de la cámara fotográfica, como una máquina más, desarrollada también desde la artificiación de funciones de órganos humanos, a través de series como “Maschinen”, en las que manipula y retoca digitalmente imágenes de libros de diseños industriales.

241 FOUCAULT, Michel. (1969). Op. cit. Pág. 58-59.

Thomas Struth (Alemania, 1954), también con el sello Bernd & Hilla Becher originario de su formación en Düsseldorf, colecciona por su parte imágenes de ciudades en donde el protagonismo es la interacción social, pero el inmovilismo fotográfico en su caso es una quietud silenciosa. Tanto sin presencia humana, en sus visiones urbanas de los noventa, como en sus retratos colectivos del grupo “Family Portraits”²⁴², el foco parece puesto en lo relacional. Es el pliegue de la representación que da forma, que nos remite a Foucault hablando de “Las Meninas”. Struth también desarrolla el tema, en su serie “Museum Photographs”, donde nos convierte en espectadores de un retrato de personas, que a su vez miran retratos. Estos últimos, como en cualquier museo, están dispuestos según una jerarquía formativa, como la de las relaciones familiares. Perfectamente cuestionable también, en este último caso, trata sobre la jerarquía de los que se nombraron históricamente maestros junto a discípulos. Una jerarquía que queda abolida visualmente también, en la obra del mencionado Gursky, quien siendo de la misma escuela, radicalizó la serialización al extremo de abstraerla totalmente, como vimos en el capítulo primero. También de la misma escuela, y con sello similar, es la obra de Candida Höfer (Alemania, 1944), que tiene obsesión por fotografiar bibliotecas y por su búsqueda de representar las distintas épocas en los espacios. Como Darvoben, algo como un registro del tiempo en los niveles temporales de una misma arquitectura. Su objetivo son los espacios públicos o semipúblicos, lugares de tránsito, pero también, donde se acumula, organiza y almacena conocimiento. Son espacios de la memoria cultural, diseñados para el uso humano y, sin embargo, la presencia humana se percibe solamente por los signos de uso, como en algunas imágenes de T. Struth.

Rineke Dijkstra (Países Bajos, 1959), es fotógrafa de renombre, y debe hacerse referencia aquí por su serie “Beach Portraits” con adolescentes en la playa que, en general, son referencia directa al “Nacimiento de Venus” de Botticelli. También debe referirse aquí a su serie de retratos de seguimiento de jóvenes israelíes ante el servicio militar, por el juego inevitable con la memoria que realiza el tipo de paridades de imágenes “antes y después”.

También habitualmente expone secuencias de retratos como “48 portraits” (originalmente pintados, en 1972, y reproducidos fotográficamente en 1998), Gerhard Richter (Alemania, 1932). El artista, huyó de su Dresde natal, en la Alemania oriental para terminar en Colonia, donde vive actualmente. Es referencia inevitable cuando se habla de la supervivencia de la pintura: pintando imágenes fotográficas, para luego emborronarlas, y dándoles así, a las fotografías, un carácter deliberadamente utilitario. También trabaja con abstracción sobre fotografías. Pero lo que más interesa a este estudio es su colección en forma y nombre de atlas: más de setecientas láminas que recogen una inmensa variedad de material de documentación que ha reunido para su labor artística. Se trata de material de trabajo para otra obra, pero en ocasiones, como en la del “Palacio Enciclopédico” de la Bienal de Venecia de 2013, ha expuesto las láminas como obras por sí mismas. Volveremos en el capítulo nueve, sobre estas obras y sobre algunos excepcionales paneles, que incluyen fotografías hechas por él mismo a su propia obra pictórica. Warburg también incluía paneles completos de sus montajes como elemento unitario dentro de los paneles, conjuntos en unidad al modo de las otras imágenes unitarias, que utilizaba para presentar sus conferencias. De momento, aquí nos interesarán los mencionados retratos, así como sus fotografías pintadas, como

²⁴² Que no pueden dejar de remitirnos a los “Family Frames” de Marianne Hirsch, de los que trataremos en el capítulo siete.

la colección de ellas que vimos en Madrid en 2009 en la Fundación Telefónica. Expuestas también a modo de inventario, parecen servir al artista, a modo de catálogo de maneras de aplicar pintura estudiadamente diferentes, sobre las superficies satinadas de las fotografías. Con el adjetivo de inventarios, también podría caracterizarse el trabajo de Mark Dion (Estados Unidos, 1961). Su obra puede considerarse deliberadamente excluyente de lo que no sea cognitivo. Se trata de piezas que suelen intentar ser útil como fuente primaria para la investigación comparativa de tipo etnográfica. El desplazamiento de este tipo de material aséptico a un espacio expositivo es en sí mismo, lo que lo dota de sentido artístico.

El trabajo de Thomas Demand (Alemania, 1964) resulta especialmente destacable para este trabajo. Su obsesión por la temática de la memoria es más que notoria. En el Palacio de la Fundación Prada en Venecia, participa en el montaje de la re-edición de la exposición “When Attitudes Becomes to Form. Bern 1969/ Venice 2013”²⁴³. Sobre todo, destaca el hecho de su decisión de “marcar” con línea blanca, como si se tratara de trazar el perfil de un cadáver, aquellos espacios en donde estaban instaladas piezas imposibles de reproducir, a pesar de que la recreación era fidedigna a la arquitectura del Kunsthalle. Él mismo señala que se trataba de un trabajo imposible, y bromea re-titulándolo “When attitudes becomes fake”²⁴⁴. Sin embargo, el modo de ver este tipo de trabajos, dentro de nuestro estudio, no es el de considerarlos un intento revivir una sensación producida por las experiencias originales anteriores, sino el de pensar en ellos como de construcciones de experiencias que crean sobresignificación a las históricas, sin que esto sea necesariamente negativo. Así vemos, por ejemplo, el caso de la exposición “Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire” (1989-2014), en el Centre G. Pompidou de Paris, o el caso de la exposición “Encuentros de Pamplona” de 2009, en el Museo Reina Sofía de Madrid, recordando el evento de ese nombre de 1972.

En 2017, realiza junto con Alexander Kluge una exposición en el mismo espacio; “The Boat Is Leaking. The Captain Lied”. Junto con Anna Viebrock, que aporta ideas teatrales, confluyen así, con el cine, la fotografía y el teatro, hacia la creación de experiencias donde, a pesar de que la idea era trabajar sobre el engaño de la visión, la arquitectura es la que deja su mayor impronta. Este efecto de la arquitectura era reconocible como experiencia también en el espacio en la re-edición de la exposición “When attitudes..”, al ser trasladado desde la original²⁴⁵. También nos interesa para este capítulo, el carácter especialmente documentado de Thomas Demand en su obra personal. En ella trabaja realizando maquetas en cartulinas de colores de imágenes que nos han sido grabadas

243 Exposición presentada en el original en 1969, en la Kunsthalle de Berna del 22 de marzo al 27 de abril de 1969 y comisariada por Harald Szeemann que pretendía, además de las intenciones de su título de generar interés sobre la emergencia del arte con “actitud material o inmaterial”, reunir artistas europeos y americanos en una exposición que luego itineraría a Estados Unidos. Ininerancia que no pudo hacerse más que a Londres. El catálogo es especialmente interesante ya que, es documento de algunas intervenciones que no estaban presentes físicamente, por ser participaciones inmateriales. No obstante, el catálogo, bajo el título de la exposición y un subtítulo “Live in your head”, se trata de un archivador con hojas sueltas, en su mayoría con tipografía a máquina, en forma de listín telefónico alfabético, unidas por un método metálico de la época, donde destaca la presencia de escasas artistas mujeres: Jo An Kaplan, Eva Hesse y Hanne Darboven, así como la particularidad de la reproducción en color en una publicación exclusivamente blanco y negro por Bruce Nauman. Reproduce su “Autorretrato como una fuente.” (1966)

244 DEMAND, Thomas (2013) diálogo con Rem Koolhaas. <https://vimeo.com/149172847>

245 Mela Dávila Freire, en su artículo “When attitudes becomes form y la máquina del tiempo”, crea un paralelismo entre este intento y el de la exposición de 2009 en el MNCARS de los “Encuentros de Pamplona”, y se muestra muy crítica al intento de recrear “la emoción y la pasión” de los eventos anteriores. Reflexiona sobre ellos como un intento condenado al fracaso; recuperar para el presente la experiencia pasada. Y subraya el interés, eso sí, de los documentos expuestos. Sin embargo no creemos desde este trabajo que se trate de reconstrucciones de literalidad forense.

históricamente por los medios, para así, posteriormente, realizar pulcras fotografías de dichas maquetas. Entre sus obsesiones destacan las escaleras y los túneles (de los que ha realizado vídeos animados con las maquetas). “Tunnel” (1999), recrea la visión desde el auto, del lugar donde se estrellara Diana de Gales. Al tratarse siempre de reproducciones de reproducciones, producen un solapamiento de la memoria que nos evidencia la relación mediatizada que tenemos hoy día de la percepción²⁴⁶. En su obra “Archive” (1995), reconstruye el archivo personal de la actriz, cineasta y propagandista nazi Leni Riefenstahl. También son archivos, esta vez los de la Stasi tras la caída del muro de Berlín, a los que acudía la gente a buscar sus datos compilados por el gobierno, los que reproduce en “Office” (1995). Un año antes en “Room”, reproduciendo los cuarteles de donde Hitler saldría ileso de su atentado, marcaba el inevitable interés por la historia de su país. Además de añadir significancia a determinadas imágenes históricas, lo que sería un trabajo afín a la pintura desarrollada por Dierk Schmidt (Alemania, 1965), destacamos en el trabajo de Demand una determinada pasión que trasmite, sobre la misma labor manual de construcción de las maquetas. Al utilizar cartulinas de colores, nos traslada inevitablemente a cierta sensación de irrealidad del presente que experimentamos en la infancia. En su utilización de un material tan habitual de las manualidades escolares, parece permanentemente recordarnos la posibilidad de estar viviendo momentos que marcarán el futuro de modo notable, sin que tengamos una mínima conciencia de estar inmersos en una situación de este tipo.

James Casebere (Estados Unidos, 1953), también realiza minuciosas maquetas, aunque en su caso utiliza materiales modelables. Suelen tratarse de espacios vacíos y desolados que luego, él también, reproduce fotográficamente, como en “Asylum” (1994), con imágenes de prisiones inspiradas en la época del movimiento de las reformas de prisiones cuáqueras del XVIII y XIX. Reformas basadas en el valor positivo de la soledad.

En el panorama local, y también a menudo con gran documentación e investigación histórica, destacamos el trabajo de Montserrat Soto (España, 1961). La artista trabaja con la idea de archivo de archivos. Análogamente a la utilización de paneles completos, su trabajo implica siempre la retroalimentación de la memoria como algo vivo. Pero su inclusión en este apartado es por sus conocidas reproducciones e interés por los manuscritos del libro X de las Confesiones de San Agustín. En “Archivo de archivos” (hasta 2006), un gran trabajo muy directamente relacionado con esta investigación, desarrolla una catalogación en siete tipologías, para su presentación en espacios de la memoria; Objetual (el coleccionista y la propiedad como erotismo), Necrológica (diferentes enterramientos y embalsamamientos en diferentes culturas y tiempos), De fuentes documentales (Bibliotecas; destacando el Archivo Secreto del Vaticano), Oral (con análisis de testigos mayores sobre situaciones de opresión y guerra, así como en la tradición oral de los aborígenes australianos), Biológica (genética y cerebral), Del universo (geológica y planetaria) y Bit/visual (con la obra “Not found” analizando, entre otras cosas, el exceso de información de nuestros días)²⁴⁷. En “Imprimatur” (2018), exposición en Madrid de nombre inspirado en la expresión utilizada por la Inquisición, por la que se aprobaba la impresión de un libro; dispone fundamentalmente, reproducciones de una

²⁴⁶ Susanne Gaensheimer, texto de presentación en DEMAND, Thomas (2002). Pág. 72-73.

²⁴⁷ SOTO, Montserrat. (1998-2006) *Archivo de archivos*. Memoria de trabajo de investigación y posterior exposición.

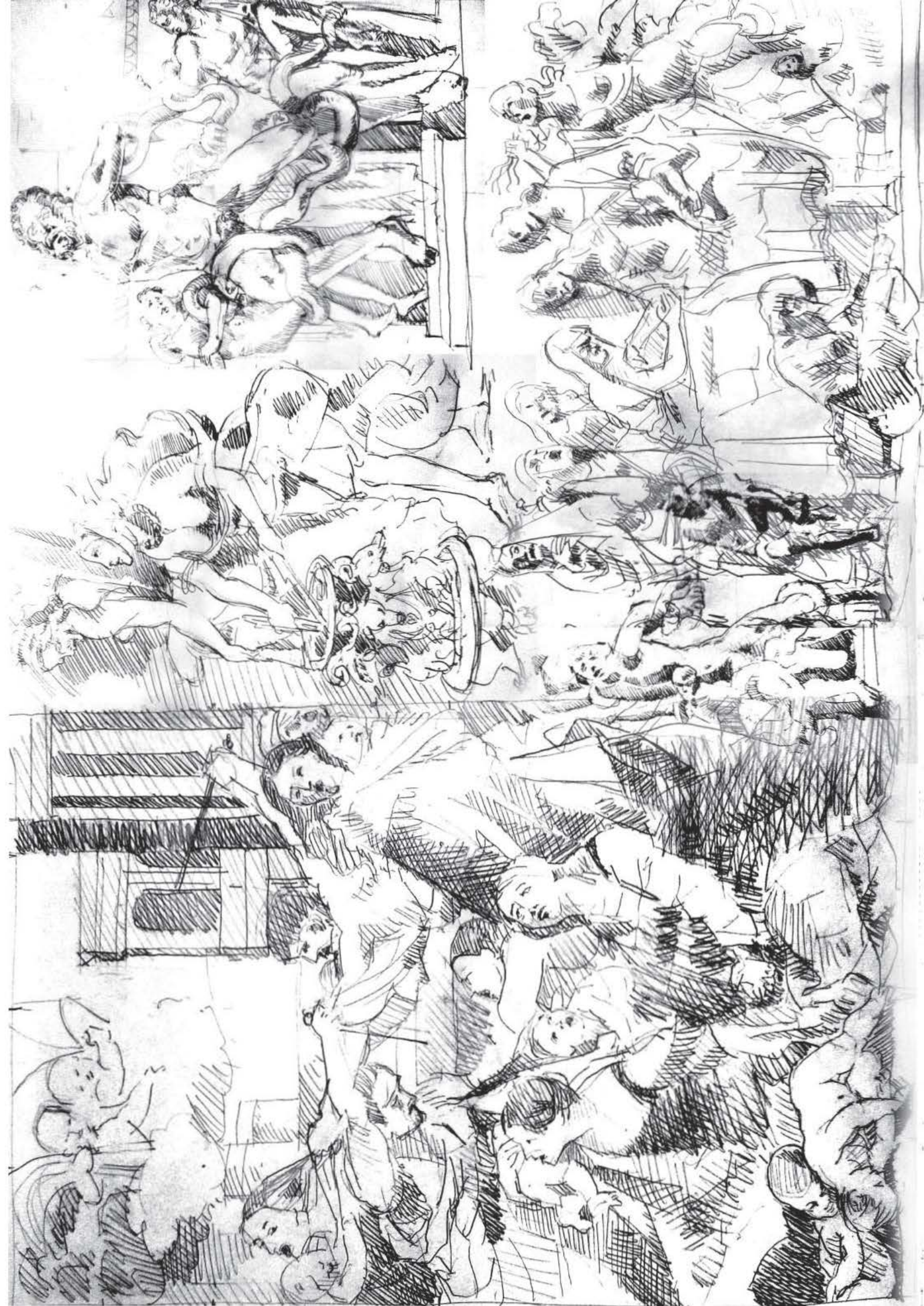
colección de pinturas de hasta el XVIII, minuciosamente recolectadas. En todas ellas aparecen libros. La intencionalidad queda medio escondida entre los objetos contemporáneos de las composiciones fotográficas (sofás, lámparas, fotos de archivos), y los vídeos; uno sobre la censura sufrida por Goya, y otro, sobre la que padeció Galileo.

Regresando a la idea de inventarios, y también dentro del panorama local, Ignasi Aballí (España, 1958), parece convocar a toda su familia a recortar de periódicos colecciones que titula “Listados”, iniciados en 1997, en las que consigna cantidades (de muertos, de dinero, de tiempo...) en textos recortados y pegados limpia y minuciosamente, alineados a la izquierda y en bandera.

En Latinoamérica, Fernando Bryce (Perú, 1965), redibuja con tinta de manera artesanal imágenes de diferentes fuentes, sobre todo de prensa, en las que también reproduce el texto. Su trabajo puede entenderse como “contra archivo” ante las fuentes oficiales; contrapone sus dibujos como un hecho nuevo ante un hecho pasado. Andrea Canepa (Perú, 1980), también utiliza el dibujo para documentar sus colecciones, en su caso, de calles. Emilio Chapela (México, 1978), por su parte, también utiliza la forma expositiva de inventario con obras como “Drinks” (2008), o “Biblioteca de Barthes” (2012).

Además de Mark Dion, en la América anglosajona, destacamos el trabajo de Zoe Leonard (Estados Unidos, 1961). Sus fotografías de la serie “Analogue” (1998-2007), organizadas también en formato reticular, están agrupadas en función de la idea de que los espectadores se van moviendo entre ellas y pueden durante su recorrido, ir añadiendo capas de comprensión sobre su idea de cómo nos relacionamos con el mundo²⁴⁸. Formatos inventaríales adquieren, en ocasiones, las piezas expuestas por Ellen Gallagher (Estados Unidos, 1965), aunque sus intencionalidades pueden entenderse más cercanas a las de las artistas que trataremos en el capítulo siete. Por su parte, en el terreno de la utilización del retrato, como muchos de los artistas referidos en este capítulo, mencionaremos a Richard Renaldi (Estados Unidos, 1968). Artista que destaca en el uso de cámaras de placa grande, que requieren unos posados de quince minutos. Parece, de esta manera, querer criticar también sobre lo artificial de las imágenes que estamos construyendo.

248 GUASCH, Anna Maria (2010) Op. cit. Pág. 236.



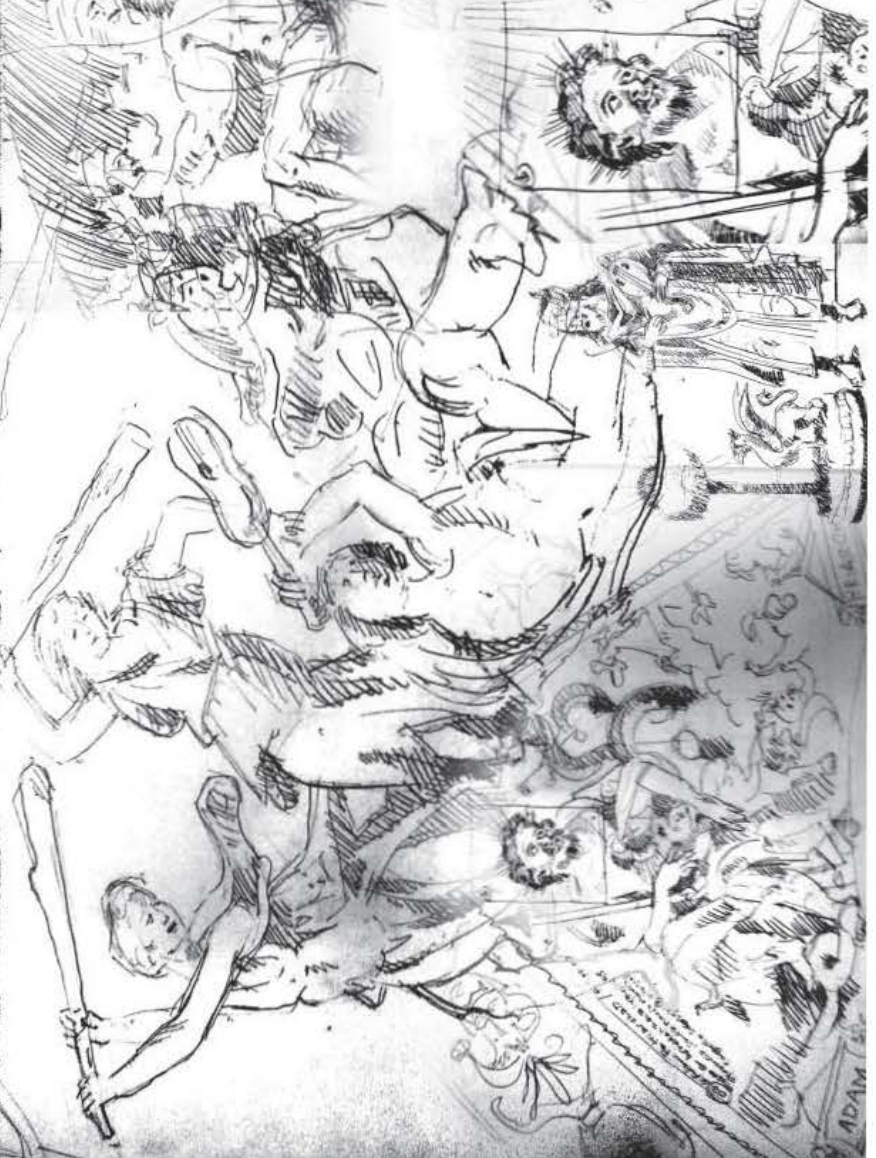




Figura 5
Paneles 40 a 42

- 1- Matanza de los inocentes en Belén. Guido Reni. Pintura, 1611. Bolonia, Pinacoteca Nazionale. (Panel 40)
- 2- Dos brujas junto al fuego mágico en el tripoide. Atribuido a Filippino Lippi. Dibujo, 1495-1502. Florencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Cfr. DB 146. (Panel 41)
- 3- Muerte de Laocoonte. Marco Dente. Grabado, 1527. (Panel 41a)
- 4- Muerte de Laocoonte. Bronce con el grupo de Laocoonte. S. XVI. Venecia, Ca d'Oro. (Panel 41a)
- 5- Muerte de Francesca Tornabuoni. Andrea del Verrocchio. Relieve, hacia 1477. Florencia, Museo Nazionale del Bargello. Escena de lamentación. (Panel 42)
- 6- Triunfo de Baco y de Ariadna Grabado según Sandro Botticelli, hacia 1480-1490. (Panel 40)
- 7- Muerte de Orfeo. Baldassare Peruzzi. Fresco, 1509/1510. Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio. (Panel 41)
- 8- Pietà. Cosimo Tura. Luneta del altar de la Capilla Roverella de San Giorgio en Ferrara, 1474. París, Museo del Louvre. (Panel 42)
- 9- Muerte de Orfeo. Maestro ferrares. Grabado, hacia 1465. Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett. (Panel 41)
- 10- "Adam Patriarcha". Filippino Lippi. Fresco en bóveda, hacia 1494/1495. Florencia, Santa Maria Novella, Cappella Strozzi. (Panel 41a)
- 10b- Cabeza de Adán. (De pieza descrita en fragmento anterior de esta figura). (Panel 41a)
- 11- Miniaturas de la "Nozze di Pesaro" (Descrita en fragmento 6 de la figura 4). Lámina: Orfeo fol. 64v. (Se repite en panel 41)
- 12- Escenas mitológicas (según las "Metamorfosis" de Ovidio). Baldassare Peruzzi Fresco, 1510-1518. Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio. Fragmento: Muerte de Meleagro. (Panel 40)

5. Capítulo V

5.a

La música de Orfeo y las nuevas estéticas

Comenzaremos el capítulo con una cita que podría suscribir seguramente la mayoría de los músicos: “La música es una experiencia descompuesta en la que podemos apreciar las partes, pero nunca la totalidad²⁴⁹”. Es similar a la negativa artaudiana a la temporalidad²⁵⁰, a la que refiere en su “Primer manifiesto del teatro de la crueldad”, debe entenderse como una negativa a este abismo temporal. Aunque en el segundo manifiesto indique introducir en el teatro todas las coordenadas posibles espaciales, para que así, con ello, sumar “una idea particular del tiempo a la idea de movimiento²⁵¹”, no deja de ser un pensamiento desde el impoder de pensar, como veremos más adelante. Artaud, a pesar de querer desligarse de cualquier herencia, no puede dejar de verse en él, el legado rimbaudiano y su llamamiento a un desorden razonado de todos los sentidos. O a sacar de debajo la inmundicia, en su invitación manifiesta a proporcionar al espectador verdaderos precipitados de sueños, incluyendo el crimen, las obsesiones eróticas, el salvajismo y el canibalismo²⁵². Freud no teme señalar los vómitos como sustitutivo de la repugnancia moral, en el caso de Catalina²⁵³. La misma reacción, por expresión de la intolerancia a la tensión, que cuando, al haber llegado al nódulo de la organización patógena, y habiéndolo comunicado al enfermo antes de que, durante el análisis, lo descubra por sí mismo, éstos no verbalizan los recuerdos conflictivos por sí mismos. Es el caso de la náusea²⁵⁴.

El llamamiento artaudiano a minar la interpretación de los sueños, que, junto con el teatro, tendrían función sustitutiva por “disminuir la dimensión poética de los sueños y del teatro²⁵⁵”, sería no más que otro pensamiento desde el impoder de pensar. Dicho una vez más, a pesar de él, querer desligarse de cualquier herencia, el suyo es un legado, que curiosamente se reconoce antes

249 Mark So, (Compositor experimental estadounidense nacido en 1978), la reflexión es de un mensaje a Liz Kotz, autor del artículo, “Máquinas Poéticas”, donde aparece, en pág. 64, en VV.AA. (2013). + -1961.

250 ARTAUD, Antonin (1938) *El teatro y su doble*. Pág. 103. “Así planteado, el problema del teatro debe atraer la atención general, sobreentendiéndose que el teatro, por su aspecto físico, y porque requiere expresión en el espacio (en verdad la única expresión real) permite que los medios mágicos del arte y la palabra se ejerzan orgánicamente y por entero, como exorcismos renovados.”

251 *Ibidem*, pág. 141.

252 ARTAUD, Antonin (1938). Op. cit. Pág. 104. La observación sobre la herencia rimbaudiana es más que visible, aunque está bien desarrollada por Antonio Sergio Blesa en “Máquinas infernales”, en VV.AA. (2012). *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*. Pág. 170-171. Allí se refiere a la infancia rimbaudiana en París, contemporánea al afloramiento de inmundicia que supuso la eliminación de los simientos medievales y sustitución del desagüe antiguo, que también describe el libro “El perfume o el miasma” de A. Corbin, y que supusieron “la cruda materialidad abordada en términos alegóricos.”

253 FREUD, Sigmund. (1895). Op. cit. Pág. 101.

254 *Ibidem*, págs. 199-201.

255 ARTAUD, Antonin (1938). Op. cit. Pág. 105.

que nada desde lo musical. John Cage, David Eugene Tudor, Merce Cunningham, por mencionar solamente los que la recibieron al otro lado del Atlántico.

Pero vamos a atender a música más popular, para comprender ciertos fenómenos. En algunos conciertos de músicos con trayectoria extensa, pero que siguen en actividad creativa, el público pide a gritos una canción especialmente conocida del antiguo repertorio. Exige, a veces en una suerte de fiebre y a gritos, revivir ese momento en que dicha canción completaba el entorno de un recuerdo que no es el de la experiencia vivida real, sino una versión revisada y endulzada del momento original. Y si el músico cambia intencionadamente, el modo de interpretarla, se desilusionan, como ocurre con algunos fans de Bob Dylan, que siempre interpreta en directo sus canciones ya grabadas con bastantes variaciones. Esta suerte de rebeldía, o venganza contra el público ennegrecido, quizá haya ayudado a que aún bajo peligro de que sonaran todas las alarmas de las torres de vigilancia de la denominada alta cultura, le concedieran el premio Nobel en 2016. Pero puede también, actuarse con un amaneramiento para conservar la cantidad de público. La noción de estilo, tal como se perseguía en la educación para las artes hace no tanto tiempo.

Adolf Göller, en su manifiesto de 1988 “La aparición de los estilos arquitectónicos”, se posiciona muy opuesto al pensamiento crítico del idealismo histórico de Hegel, por medio de su concepto de la “fatiga formal”, o *Formermüdung*. Evidentemente, si vamos a continuar utilizando estos “cajones conceptuales” de alta cultura, con las grietas que conllevan, entonces sí, debemos aceptar la idea de “placer por el esfuerzo intelectual”, como si se tratara de un ejercicio inútil pero práctico, en cuanto a salud, y en cuanto a mantenerse a la moda. Kubler, en “La configuración del tiempo” lo menciona²⁵⁶. No hace falta pues, insistir en que Göller nos resulta menos simpático que el crítico-positivista Warburg²⁵⁷, sin embargo, lamentamos que a veces, la frivolidad que podría implicar esta línea de pensamiento parezca justamente estar muy a la moda.

Representar es un juego espontáneo con el recuerdo. Foucault nos indica que es en la aparición de la historia natural y del lenguaje, en la contemporaneidad, en donde se dio un nombre a cada especie. Clasificar y hablar se abrían en el interior de la representación misma, ya que esta se destina al tiempo, a la memoria, a la reflexión y a la continuidad²⁵⁸.

Foucault también marca un momento preciso; a fines del XVIII y principios del XIX, en que la Economía, las Ciencias Naturales y la Filología, con sus nombres ya determinados como disciplinas, acallan, como objeto de saber, la plenitud clásica del ser. Es allí, a partir de donde se constituyen, desde la profundidad del surco que separaba los grandes segmentos, el lugar desde donde nos permitiría emprender un estudio del modo de trabajo de cada rama desde una perspectiva no lineal²⁵⁹. Y, partiendo de un magnífico análisis sobre “Las Meninas” de Velázquez, nos dice que, como en el cuadro, todo apunta a lo que está representado, pero no está presente

256 KUBLER, George. *La configuración del tiempo*. Págs.143-144. “El goce de las formas bellas requiere una memoria bien provista. El gusto es una función de los conocimientos previos. Nuestro placer en la forma pura disminuye en cuanto logramos reconstruir su memoria completa e inequívoca. Probablemente una memoria total incluye las frustraciones y desagradados que provienen de cualquier unidad repetida de experiencia: la familiaridad produce irreverencia. Esas memorizaciones totales producen fatiga y llevan a la búsqueda de nuevas formas. Sin embargo, si la mente insiste sobre el significado, la regla de *Formermüdung* se debilita, y el objeto mantiene nuestra atención en proporción a la complejidad de su significado.”

257 GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. (2008). *Iconografía e iconología*. Vol. 1. Pág. 420-421.

258 FOUCAULT, Michel. (1966). Op. cit. Págs. 159-160. “Sin duda alguna, es la continuidad de la naturaleza la que da a la memoria la oportunidad de ejercitarse, dado que una representación, confusa y mal percibida por cualquier identidad, hace recordar otra, y permite aplicar a ambas el signo arbitrario de un nombre común.”

259 *Ibidem*, pág. 205.

en el mismo cuadro. A la vez, todo mira al monarca, que apenas se ve en un reflejo del espejo. Es en el interior de la propia representación que se da en el juego de, por un lado, el rey, mirando un cuadro que lo mira a él, y, por el otro, en su paralelo; en el pintor, que lo está retratando pero que se está retratando a sí mismo. Es en este lugar ambiguo, donde se aloja el espectador, como ser que recién ahora sería, según Foucault, estudiado como “ciencia del hombre”. Y nos induce a intuir dudas sobre la posibilidad de la existencia de una narrativa, como respuesta al propio hecho de hacernos preguntas.

La memoria, en principio azarosa y entregada a los caprichos de las representaciones tal como éstas se ofrecen, se fija poco a poco en un cuadro general de todo lo que existe (...) en el acto de nombrar, la naturaleza humana, como pliegue de la representación sobre sí misma²⁶⁰.

Tres años después, Foucault parece arrepentirse; no obstante, de no haber definido coordenadas metodológicas en “Las palabras y las cosas”, de modo que dejaba la posibilidad de que ese pensamiento fuera asimilado en términos de totalidad cultural²⁶¹. Sin embargo, nos interesa la persistencia de la palabra “pliegue”. En “La arqueología del saber” también habla de “recorte y de límite”, como interés, por sobre el de la tradición, el rastro y lo que se perpetúa, como espacio para el análisis histórico. Se trata de evitar una historia dedicada a la memorización de los monumentos y su transformación en documentos; la historia de la imagen y su realización material, ya que los rastros a menudo no son verbales, callan o a menudo dicen; “en silencio algo distinto de lo que en realidad dicen²⁶²”.

Pero regresemos a la mitología. Orfeo, hacia el fin de su relato, aparecería enemistado con Dionisos, por comenzar a actuar sin rendirle los cultos acostumbrados; sería el caso de un discípulo en *sulèvement*. Por esto, Dionisos, enviaría las ménades para que lo apalearan o desmembraran (según fuente. Aunque existen otras versiones sobre el final de Orfeo). ¿Estaba demasiado centrado en su música, es decir; demasiado del gusto de Apolo y del de las fieras amansadas que se acercaban, según la leyenda? Quizá estaba simplemente, como tierra aquejada por el fuego de la melancolía por su amada Eurídice. En su disputa sobre si había sido la Fortuna como instigadora, o su propia y simple torpeza, quien inspirara ese gesto trágico de mirar detrás. Dioniso y Orfeo, en todo caso, acompañan con imágenes suyas todo el Atlas. Orfeo de algún modo, parece ir resolviendo los entuertos que deja su maestro a su paso. Como embelesador de fieras con su música, Orfeo representa un estadio diferente de música; es de esa “música como lenguaje inmediato de la voluntad²⁶³”. Así, en el arte de este último dios, nos dice Nietzsche, el hombre es dotado de un doble sobresignificado; la visión analógica de la universalidad y la concesión, a dicha visión, de su más alto significado.

De estos hechos, tan de suyo evidentes y accesibles incluso a la observación más superficial, deduzco la capacidad de la música de dar nacimiento al mito, esto es, al más importante de todos los símbolos, y más concretamente, al mito trágico, al mito que expresa mediante símbolos el conocimiento dionisíaco²⁶⁴.

260 Ibídem, pág. 301.

261 FOUCAULT, Michel. (1969). Op. cit. Pág. 27.

262 Ibídem, pág. 7 (referencia mencionada al “recorte y del límite”), y págs 10-11.

263 NIETZSCHE, Friedrich. (1871-1872). Op. cit. Pág. 108.

264 Ídem.

Es el oyente, sensible a lo dionisiaco, a través de la tragedia, y Nietzsche denota aquí creer en una supremacía de la música sobre las demás artes, se introduce el símbolo sublime, que es el mito, y el hombre confía, entregado a esta noble ilusión bailando en un orgiástico sentimiento de libertad²⁶⁵.

Recordemos que Dionisio y Apolo, son las deidades que recogemos con interés, a través de la dualidad planteada por Nietzsche. Antes que Grecia recibiera a Dionisos, toda disciplina artística era apolínea (de Apolo). Mientras en las artes apolíneas la belleza radica dentro de la escultura, en las artes dionisiacas (o báquicas, en su nombre romano), la belleza radica dentro del hombre. El hombre en éxtasis olvida su identidad individual y celebra la existencia en sí, como lugar donde radica la belleza.

Nietzsche, además, enfrenta lo apolíneo de la visión, a lo dionisiaco de todas las sensaciones reunidas. Warburg, antes de su *Atlas*, ya había analizado todo el Renacimiento en términos de *pathos* y *ethos*²⁶⁶. Didi-Huberman, considerando pensamientos más actuales, responde que aquello que solicita en principio solamente la mirada, luego compromete algo más. Aunque no creemos que la clasificación warbureana, tal como él la señala, se limitara a la dialéctica Apolo-Dioniso.

*Solicitan primeramente la mirada, pero también el saber, la memoria, el deseo y su capacidad, siempre disponible de "intensificación". Lo que equivale ya a decir que implican a la totalidad del sujeto, sensorial, psíquico y social. Así, pues, la polaridad de lo apolíneo y lo dionisiaco no podía servir, en el uso que de él quería hacer Warburg, para recomponer una clasificación de las artes o de sus épocas.*²⁶⁷

La memoria, el deseo y su capacidad de "intensificación", son asuntos que nos llevan hacia otras epistemes. Atendamos ahora pues, a los aspectos psiquiátricos de la memoria. A las perturbaciones. ¿No vienen, acaso, igual que en el teatro, a suplir, a entretener, espacios de cognitividad deficiente? Como se sabe, gracias a la memoria, podemos reconocer la realidad que nos rodea, para así actuar sobre ella; tener un comportamiento. Las alteraciones de atención y las de memoria, van usualmente unidas, ya que, según los estudios sobre la atención dicótica, donde se ve que solo una mínima parte de lo no atendido puede rememorarse, dan idea de que la voluntad del sujeto es, primeramente, sobre el control de su atención, y luego sería esta voluntad, a su vez, lo que controlaría la memoria²⁶⁸. Algunas enfermedades, como la epilepsia, alteran la capacidad mnémica hasta olvidar tareas tan elementales como comer o andar. La conciencia de uno mismo se ve también afectada por el olvido. Tal como hacía Ulises, en ocasiones inventan recuerdos, se coge memorias prestadas y se inventan como propias. Se da una suerte de doble personalidad; donde el otro es uno y uno mismo no sabe quién es. O, al contrario, se asocian datos de la propia identidad a otra persona: de modo que, al parecer, estos datos quedan guardados en la mente, pero en la realidad del momento, no se correlacionan con uno mismo. O como dice Bergson; cortan ataduras

265 *Ibidem*, pág. 134.

266 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). Op. cit. Pág.135. Cita a Aby Warburg, 1914. "Los estudios sobre las religiones de la grecorromana nos enseñan cada vez más a considerar que la antigüedad está de alguna manera simbolizada por un "Hermes Bifrons" de Apolo y Dionisos. El "ethos" apolíneo se expande con el "pathos" dionisiaco, casi como la doble rama de un mismo tronco enraizado en la misteriosa profundidad de la tierra nutricia griega. El Quattrocento sabía apreciar esta doble riqueza de la antigüedad pagana."

267 *Ibidem*, pág. 134.

268 MARINA, José Antonio, "La memoria creadora", en RUIZ-VARGAS (1997), Op. cit. Pág. 47.

con la realidad presente²⁶⁹. También se da un carácter onírico del recuerdo, se recuerdan hechos ocurridos como si fueran un sueño.

Deleuze describe las diferentes fases, para especificar las perturbaciones relativas a cada una, según las teorías bergsonianas²⁷⁰. En el caso de paramnesia, explicando una quinta fase, queda claro su atento interés por el pensador, en sus ideas más relevantes.

Ahora bien, es evidente que una imagen-recuerdo tal, que un "recuerdo del presente" tal sería completamente inútil, ya que solo vendría a duplicar la imagen-percepción. Es preciso que el recuerdo se encarne, no en función de su propio presente (del que es contemporáneo), sino en función de un nuevo presente en relación con el cual es ahora pasado²⁷¹.

Caso habitual para el psicoanálisis es el de recuerdos que no están accesibles, pero que afectan a comportamientos. Incluso de un modo, en ocasiones exagerado²⁷². En el pensamiento de Freud, la instancia censora participa activa y regularmente en la formación de los sueños. Lo hace, introduciendo ampliaciones que se reconocen fácilmente porque aparecen de manera tímida, sin gran "vitalidad" (sic.), y en lugares en los que puede servir de enlace o dar coherencia a la unión de dos fragmentos de contenido manifiesto. Se trata de algo que creemos meritorio aquí de considerar con detalle; "la elaboración secundaria". Al principio del capítulo, en relación al teatro artaudiano, tratábamos la inclusión en el sueño de elementos pertenecientes a una crueldad, que difícilmente encajarían en la idea del sueño como espacio de realización de deseos freudiano, en el libro "La histeria". En el libro de los sueños, por su parte, los explica como "sueños punitivos²⁷³". A menudo, estos enlaces a los que refiere aparecen en el sueño anticipados con una suerte de conciencia de "esto no es más que un sueño²⁷⁴", añade, además, que suele ser lo primero que se olvida de lo soñado. Pero lo interesante es que acuden a modo de remiendo, "tapando" las discontinuidades. Atendemos aquí especialmente, el análisis de los casos en los que este remiendo, cuya participación tiene que ver con lo desatinado o coherente en la continuidad de la narración onírica, no necesita ser elaborado, ya que se encuentran ideas latentes con formación preexistente, listas para superponerse en las grietas. Allí señala Freud que nos encontramos con las "fantasías²⁷⁵", a las que da equivalencia con las ensoñaciones o sueños diurnos.

Nietzsche, como repetiremos a lo largo del trabajo, no duda en relacionar el su "Gaya ciencia" a los artistas, y a sí mismo, con esos "sonámbulos de día²⁷⁶". Señalaremos este espacio cercano a

269 BERGSON (1896). Op. cit. Pág. 119. "...es decir que, suprimiendo la última fase de la realización del recuerdo, suprimiendo la fase de acción, impedirían por esto también al recuerdo actualizarse."

270 DELEUZE, Gilles. (1966). Op. cit. Pág. 71. "Cuando solo están afectados los movimientos del reconocimiento automático (...) entonces el recuerdo mantiene con la misma integridad su actualización psíquica y conserva su "aspecto normal"; pero ya no puede prolongarse en movimiento (...) Cuando están afectados los movimientos del reconocimiento atento (...), entonces la actualización psíquica está sin duda mucho más comprometida (...), porque aquí la actitud corporal es realmente una condición de actitud mental. Bergson mantiene, sin embargo, que incluso aquí ningún recuerdo es "sustraído". Solamente hay "ruptura de equilibrio" (Materia y memoria) (...) En todo caso no basta con decir que según Bergson, el recuerdo puro se conserva siempre, es preciso decir también que la enfermedad no suprime nunca la imagen-recuerdo como tal sino que pone en peligro solamente tal o cual "aspecto" de su actualización."

271 Ídem.

272 BERGSON (1957). Op. cit. Pág. 56. "En las 'amnesias sistematizadas' de los histéricos, por ejemplo, los recuerdos que parecen abolidos están realmente presentes; pero todos se refieren, sin duda, a un cierto tono determinado de vitalidad intelectual, donde el sujeto no puede ya situarse."

273 FREUD, Sigmund.(1899-1900). Op. cit. Pág. 481.

274 Íbidem, pág. 494.

275 Íbidem, pág. 496.

276 NIETZSCHE, Friedrich.(1882). Op. cit. Págs. 383.

la fantasía, con la delicadeza necesaria dentro de un trabajo fundamentalmente sobre artistas, claro está. Es que, como señala Freud, los síntomas histéricos no dependen de los recuerdos, sino de las construcciones fantásticas edificadas sobre ellos, y las fantasías o sueños diurnos son indicados como primer escalón de dichos síntomas histéricos. En los ataques histéricos, señala, además, se revive por alucinación, el proceso que provocó el primer ataque en cada uno de ellos²⁷⁷. Es por eso por lo que a los sueños les resulta cómodo acudir a dichas elaboraciones secundarias, al ser “constructos artificiales”, pueden crear coherencias y conexiones con mayor facilidad. Si intentamos conectar la construcción por capas, tanto de los recuerdos, como del montaje, con la construcción de los sueños, vemos que esta elaboración secundaria “intenta construir con el material dado, algo como un sueño diurno²⁷⁸”. Veremos también, en el capítulo final, que a ratos Freud habla del sueño como un conglomerado a deconstruir para el análisis, mientras que, en otros casos, menciona que se trata de una argamasa de grandes trozos de materia homogénea. Atender al aspecto fragmentario que, como vemos, a ratos Freud le reconoce a los sueños, y a la técnica de montaje vista de cerca, es atender a algo descompuesto. La música, entendida del modo como comenzamos el capítulo, donde decíamos que no se puede atender a la totalidad de una composición musical, que, así entendida como un todo, es comprensible más frente a su partitura que en su escucha.

Las ensoñaciones, o “fantasías” son también realizadoras de deseos. Gozan de la benevolencia de la censura, porque en gran parte suelen ser formaciones provocadas por impresiones de sucesos infantiles²⁷⁹. Freud añade, como los palacios barrocos romanos contruidos con materiales de ruinas antiguas; reminiscencias reorganizadas en forma de una nueva totalidad. Los sucesos, por su parte, que han actuado en calidad de traumas, no responden a reacciones ni son derivados por elaboración intelectual; entonces Freud habla de una cierta magnitud de excitación que forma síntomas permanentes²⁸⁰. En los casos en los que el delirio puede distinguirse del estado normal, Freud indica que la separación entre ambos estados se halla en la memoria. Las alusiones a los traumas provocan disminución de la conciencia y una forzosa asociación análoga a la del sueño. De hecho, señala fragmentos de recuerdos traumáticos, como fundamento del delirio²⁸¹.

En “La histeria”, se describe también el proceso mediante el cual se hizo habitual el uso del famoso diván en el psicoanálisis. Freud se reconoce como poco hábil con el método habitual por entonces de la hipnosis, por lo que terminaba por pedirle a los pacientes simplemente concentración, cerrando los ojos en una relajación corporal sobre el famoso diván. A la hora de narrar los sucesos, los recuerdos patógenos resultaban ser precisamente los omitidos, o los comunicados muy sumariamente, por lo que resultaba más complejo el análisis. Comenzó entonces a utilizar la presión de la mano sobre la frente, y fue descubriendo cómo dicho “olvido” muchas veces voluntario, nunca se conseguía más que aparentemente²⁸².

En las alucinaciones, a su vez, los enfermos introducen recuerdos de la memoria no autobiográfica como si fueran parte de esta. Se olvida el entorno, dando así, comienzo a una posible

277 FREUD, Sigmund. (1895). Op. cit. Pág. 8.

278 FREUD, Sigmund.(1899-1900). Op. cit. Pág. 497.

279 Ídem.

280 FREUD, Sigmund. (1895). Op. cit. Pág. 58.

281 Ibídem, pág. 67.

282 Ibídem, pág. 79-81.

alucinación. De modo que, para rellenar esa laguna mnésica, la propia mente fabula, idea, por ejemplo, que se está secuestrado, o en otro país, una casa desconocida. Esa laguna mnésica por llenar es más bien, como un pantano de suministro vital. En cualquier caso, las amnesias actúan sobre una o varias de las partes determinadas de la memoria, y, en la mayoría de los casos, una pérdida de memoria es parcial. Puede afectar a solo una de sus partes: a saber; la sensoperceptiva, la afecto-emotiva, la motivacional o la cognitiva. Asimismo, desde el aspecto funcional y en las causadas por un daño físico, se distinguen dos tipos de amnesias; la retrógrada, en la que se pierden los datos adquiridos antes del daño, y la anterógrada, en la que se pierde la capacidad de formar nuevos recuerdos tras la lesión o enfermedad²⁸³. En la película “La música nunca dejó de sonar” (2011), basada en un ensayo de Oliver Sacks, se describe un paciente que, a base de escuchar música de la época previa a su daño, la terapeuta consigue hacer que sea capaz de salir de su autismo total, y mantener conversaciones sobre dicha música²⁸⁴.

Bergson, por su parte, analiza minuciosamente el fenómeno llamado *déjà vu* o falso reconocimiento. En este fenómeno, nos dice, el recuerdo ilusorio no está nunca localizado en un punto concreto del pasado. Habita un pasado indeterminado, pero la sensación está dominada por la inevitabilidad. Tanto si el recuerdo es algo visto, como si es imaginado, se trata muchas veces de una evocación confusa o incompleta de un recuerdo real. En cualquier caso, el *déjà vu* es tratado como una disminución del tono general de la vida psicológica, o falta de atención a la vida. Pero el problema, según Bergson, está en considerar que se trata de un fenómeno doble; es decir, percepción por un lado y recuerdo por el otro, cuando en realidad se trata de un fenómeno de faz única. Recordemos que este filósofo insiste en la teoría de una percepción doble, durante la que los datos recibidos se canalizan por dos “grifos” abiertos a la vez; el de la percepción del presente, y el de los datos que se acumularán en el recuerdo²⁸⁵. Y es aquí donde reside el problema del falso reconocimiento. Se trata entonces de que esos dos chorros simétricos se confunden: confluyen por error en el mismo ahora consciente. El impulso del chorro que debería ir al futuro pierde fuelle y se queda en el presente²⁸⁶. Al modo de entender de Bergson, el cerebro no conserva representaciones o imágenes del pasado, sino que almacena hábitos motores. Ya hemos visto como las afasias olvidan en último término los verbos. Y es que las lesiones afectan solamente al mecanismo de evocación, un mecanismo que se relaciona con la actividad corporal, ya que nada nos prueba de la existencia de un espacio físico de almacenamiento de la memoria²⁸⁷. Entendemos entonces de la necesidad de un archivo, esté el mismo situado en el lugar que sea, como proveedor; un suministro

283 José María Ruiz-Vargas, “¿Cómo funciona la memoria?”, en RUIZ-VARGAS (1997) Op. cit. Pág. 142.

284 Ensayo “El último Hippie”, en la película de Jim Kohlberg, explicada en el curso: SEAMON, John. (2016) “Entender la memoria: Explicando la psicología de la memoria a través de las películas.”

285 BERGSON (1957). Op. cit. Pág. 50. “O el presente no deja huella alguna en el recuerdo o es que se desdobra en todo instante, desde su mismo surgimiento, en dos chorros simétricos, uno de los cuales revierte hacia el pasado mientras el otro se abalanza hacia el futuro. Este último, al que denominaremos percepción, es el único que nos interesa. No tenemos que hacer mediante el recuerdo las cosas mismas. Al separar la consciencia práctica este recuerdo por inútil, la reflexión teórica lo considera inexistente.”

286 BERGSON. (1919). *La energía espiritual*, pág. 155: “...el recuerdo del presente penetraría en la conciencia si pudiera introducirse en la percepción del presente. Pero ésta va siempre delante de él, gracias al impulso que la anima, está menos en el presente que en el futuro. Supongamos que el impulso se detiene de pronto; entonces el recuerdo alcanza la percepción, y el presente es reconocido al mismo tiempo que es conocido.”

287 Ibidem, pág. 83: “Dicho con más precisión: el papel del cerebro es hacer que la mente, cuando necesita un recuerdo, pueda conseguir del cuerpo la actitud o el movimiento naciente que ofrezca al recuerdo un marco apropiado. Si el marco está presente, el recuerdo vendrá, por sí mismo, a insertarse en él. El órgano cerebral prepara el marco; no proporciona el recuerdo. Esto es lo que nos enseñan las enfermedades de la memoria de las palabras, y es lo que, por lo demás, haría sentir el análisis psicológico de la memoria.”

constante. Definimos así, de modo general, una mayor parte de las perturbaciones por carencia de este flujo mnémico, generando falsos recuerdos, fenómenos *déjà vu* y pérdidas cognitivas; aquellas que dejan espacios incógnitos.

Los aspectos cognitivos en el ser humano presentan similitud en eso a la memoria, necesitamos un flujo constante de conocimiento para no “elucubrar imágenes”, del modo que terminó por ocurrirle, fatalmente a Warburg. Siendo que este trabajo está realizado desde las Bellas Artes, debe tenerse en cuenta la valoración de otros recursos, además de los cognitivos, que también son necesarios. La creatividad y la sensibilidad eran también valoradas en los trabajos que solía encargar la iglesia, la primera tradicionalmente entretenía a la vez que era buena para la comprensión de las historias bíblicas por los iletrados, la segunda; la sensibilidad, hacía de los artistas intermediarios ideales entre los diversos intereses desde donde surgían las demandas.

5.b

Dioniso en el centro del Atlas

Paneles 40 a 42

Cuarto ciclo

Partiendo de un dibujo de una fiesta de Botticelli, vemos claramente la aparición de Dionisos y su *Pathos-formen*, que igualmente es utilizado en el Renacimiento para dar expresión al apasionado dolor de una Magdalena (claramente erotizada, en la escena de la lamentación de Verrocchio en el panel 42), como al arrebatado sufrimiento de una madre, en una matanza de los inocentes (panel 40). Cabe observar aquí, que el protestantismo es una religión sin imágenes, pero, sobre todo, que la madre no es adorada en su credo. Muy probablemente la protesta ante la hipocresía católica de los cardenales y sus concubinas incluyera la mención quizá tácita, de la aparición de estas mujeres piadosas y de gestualidad nada austera, en las imágenes religiosas.

También, en su inversión dinámica o energética, da Warburg ejemplos de formas en el panel 42: la lamentación heroizada o la meditación de la muerte. Y perfecta introducción por opuestos, a nuestro capítulo siguiente, y a sus paneles correspondientes, con las adoraciones de los pastores en una natividad, con la devoción, o con la ordenación o concesión de méritos de la Iglesia. La polarización de este engrama tiasótico, como lo denomina Gombrich, que originalmente es neutro, la da el artista en contacto con la época²⁸⁸. Y las imágenes paganas de la pasión, que la Iglesia había reprimido durante la Edad Media, en el Renacimiento son utilizadas constantemente para despertar las emociones de la fe²⁸⁹.

Aquí debemos atender a un aspecto notable dentro de las teorías descubiertas en el estudio de los sueños de Freud: si bien los sueños se desarrollarían como realización durante la vida no despierta, de los deseos, llama la atención entonces, el hecho de que aparezca en ellos material penoso o doloroso. Y esto se explica atendiendo a que la superación de esa resistencia, que de momento Freud denomina “segundo sistema (capaz de conciencia)”, es exteriorizada como displacer²⁹⁰. Asimismo, aunque no se desarrolle todavía lo que a través de Derrida nos habituamos a llamar “pulsión de muerte”, sí atiende Freud, en su trabajo sobre los sueños, a “tendencias masoquistas que existen en la vida anímica”, y que su formación onírica sería a través de los llamados “sueños punitivos”²⁹¹. Lo estudiamos, al hablar de pasiones reprimidas y permitidas, con objeto de anticiparnos a la comprensión de la bipolaridad trágica humana que tratará Gombrich. El vencimiento de la represión, que solamente será representación “contenida” de triunfo en el siguiente ciclo, en este conduce a una suerte de “resaca” después de la fiesta.

288 GOMBRICH, E. H. (1970). Op. cit. Pág. 233.

289 Ibídem, pág. 285.

290 FREUD, Sigmund. (1899-1900). Op. cit. Pag. 272. Destaca en la página anterior: “La vida anímica dispone también de deseos cuya realización produce displacer, cosa que a primera vista parece contradicción, pero que se explica por la existencia de dos instancias psíquicas y de una censura situada entre ellas.”

291 Ibídem, pág. 481.

El *pathos* dionisiaco, tanto el de fiesta, como el de batalla, culminará así, siempre con un Orfeo que, tras haber acompañado con su música, a la comedia o a la tragedia, va a sucumbir apaleado por las ménades. Warburg relaciona la simbología de la muerte de Orfeo con “El Origen de la Tragedia”, intentando desproveer el texto nietzscheano de toda ensoñación, mediante la observación de un estilo apolíneo en la danza ritual dionisiaca que el estudio de la antropología y el folklore le habían provisto²⁹². La música de Orfeo, calma a las bestias y apacigua temores en la ronda ante el fuego, pero también repite rítmicamente una llamada hacia la periferia de unos ritos y tradiciones de la acrópolis que no diferían del simple folklore. Como si esa periferia, recordando que era el lugar donde se realizaban los ritos secretos del orfismo, guardara una promesa.

Originariamente, la música estaba asociada a la poesía, con la utilidad de encadenar las frases. Además de facilitar la mnemotecnica para los oradores y para que lo comunicado sea memorable, la fuerza rítmica daría unos matices nuevos, más oscuros y distantes. Sobre esta cuestión, Nietzsche parece especialmente vehemente. Esa fuerza rítmica como creencia de utilidad para él, es superstición.

Parecía que la oración traducida a ritmo llegaba más cerca de los oídos de los dioses. Pero sobre todo se quería poseer la utilidad de aquel sometimiento elemental que le hombre experimenta en sí cuando oye música: el ritmo es un impulso. El ritmo produce un deseo insuperable de seguirlo y de acomodarse a sus movimientos; no sólo el paso de los pies lleva el compás, también la misma alma lo sigue ¡por lo tanto probablemente también el alma de los dioses! Se intentaba, así pues, mediante el ritmo, ejercer una presión y un poder sobre ellos: se les arrojaba la poesía como un lazo mágico²⁹³.

Vinculamos de este modo la canción mágica y el conjuro, como primitivas formas de poesía. Todavía hoy existe un resonar monótono, pero rítmico y sutilmente musical en el rezo. Apolo es el dios de los ritmos, señala Nietzsche, y a través de estos, es capaz de ligarse a las diosas de la fortuna. He aquí que se comienza a incluir una intuición hacia la segunda parte de este trabajo; la diosa Fortuna era un amuleto escondido de los artistas neoplatónicos, como veremos. Continuando con el mismo pensador alemán, y constatando que la idea es vigente, todavía hoy también ciertos filósofos, e incluso políticos, acuden a la poesía con objeto de otorgar fuerza y credibilidad a su pensamiento. Y añade: “es más peligroso para una verdad cuando un poeta está de acuerdo con ella que cuando la contradice²⁹⁴”. Y es que unos pocos párrafos atrás, ya nos ha advertido que lo que eleva al hombre y al artista es querer liberarse de lo útil.

Si el ritmo es creación de Apolo, y la melodía y armonía son dionisiacas, Orfeo resultaría doblemente insubordinado; no solamente ha desobedecido a los dioses al bajar al Hades y engañar al guardián con su música, sino que luego traicionaría Dioniso. El de Orfeo, es pues, al parecer, una música más completa, y así es como el suyo, es considerado un canto de atracción a los misterios; los de un humano, hijo de una musa, que había regresado del más allá, lo que lo convertía en un mediador entre dioses y hombres. El mito más conocido de su muerte a manos de las ménades, por órdenes de Dioniso, da alas a la interpretación de un Orfeo que, de discípulo de un dios, regresa de su búsqueda a Eurídice convertido en seguidor de su opuesto²⁹⁵.

292 GOMBRICH, E. H. (1970). Op. cit. Pág. 175.

293 NIETZSCHE, Friedrich (1882) *La ciencia jovial*. Pág. 400.

294 NIETZSCHE, Friedrich.(1882). Op. cit. Págs. 401-402. “Pues como dice Homero: ‘Los bardos mienten mucho, ciertamente’.”

295 BERNABÉ, Alberto (2018) Conferencia; *El orfismo, entre la religión y la filosofía*. Los misterios Órficos, es como eran llamados, ya que en

Dionisos, por su parte, y según diría Serguéi Eisenstein en sus apuntes para su película sobre el Capital²⁹⁶, personificaría por sí solo el fenómeno originario del montaje. Pero Warburg no muestra en su Atlas solamente del personaje estático Dionisos, sino que da cuenta también, de una memoria que se estratifica al organizarse. Dentro de las similitudes entre los personajes que van vistiéndose de otra manera, según cierta supuesta evolución, dicha caracterización, en este caso otorgada al personaje Dioniso, va modificando la afectación.

*Con el nombre primitivo... da como resultado la representación religiosa de causas;
con el hombre civilizado, el desapego mediante el hecho de nombrar²⁹⁷.*

El trauma de la separación entre un ser vivo y el otro, el de la maternidad, es relacionado por Warburg con el del salvaje, perplejo frente a la naturaleza. Huérfano en búsqueda y selección de un padre animal, por afinidad electiva, que le proporcione las cualidades para la lucha; la velocidad del antílope, o la voracidad del lobo. Es una asociación que crea, para proporcionarse herramientas; virtuales sí, pero que a pesar de que se activan sin pérdida de la sensación orgánica del ego, es decir, que no añaden una extensión material al mismo, si constituyen un almacén de ideas, nombres e imágenes. Es el “nombrar”: las “expresiones” de la reacción civilizada, las que van a habitar ese otro espacio en el papel de la memoria que no es el fóbico primitivo. Habrá pues, un espacio intermedio de la actividad simbólica. Un lugar de conciliación de esa bipolaridad trágica humana que va a ser señalado por Gombrich y por su maestro como aquel al que el arte y la religión pertenecen²⁹⁸.

Esta afectación que estratifica es asociable a un método de acumular amontonado. El conocimiento, aunque este amontonamiento pueda ser modular, puede comenzar también a ser producto de ambición fáustica²⁹⁹. La comparación del legado antiguo con una fábrica de monedas o una “caja de ahorros”, es intuición del propio Warburg, señalada en una conferencia en la Cámara de Comercio de Hamburgo. Las emisiones de moneda en la época barroca eran inflacionistas, señalaba; no estaban suficientemente avaladas por cantidades equivalentes de pasiones arcaicas³⁰⁰. El quehacer de Warburg en la Cámara de Comercio no es tan de extrañar, si se considera, como indica Marx, que el comercio y el mercado mundiales marcan el Cinquecento como inicio temporal de la biografía moderna del capital³⁰¹.

Y desde aquí volvemos al arconte derrideano: la acumulación archivística. También este pensador estaba señalando crítica y rebeldía por fanatismo. En el caso de su obra “Mal de archivo: una impresión freudiana”, discurre sobre si el psicoanálisis es una ciencia judía, contra opiniones de algún practicante de la religión, que Derrida, como indica, también es la de sus propios antepasados. También señalando que quizá alguno puede responder al conocido “cliché”, aunque sabemos que ninguna religión está liberada de tener “Faustos” en sus filas. Lo que nos interesa, en cualquier caso, para este trabajo, es la idea, claramente plasmada en la intuición warburgeana, de estas pasiones

griego no existía palabra religión. Existe una copa Ática de figuras rojas (Cambridge, 420-410 a.c.), donde se ve la Cabeza de un Orfeo, ya desmembrado por las ménades, dictando lo que un efebo parece escribir en una tablilla, bajo las que parecen estrictas indicaciones de Apolo.
296 KLUGE, Alexander, (2008). *Noticias de la antigüedad ideológica. Marx / Eisenstein / El Capital*. La serie documental se presenta como intento de continuar este proyecto.

297 GOMBRICH, E. H. (1970). Op cit. Pág. 211.

298 *Ibidem*, pág. 208-210.

299 NIETZSCHE, Friedrich (1874) Op. cit. Pág. 713. “Y ensancha la fatal sima entre contenido y forma hasta el extremo de volverse insensible a la barbarie, con tal de que la memoria sea excitada siempre de nuevo, con tal de que afluayan cada vez nuevas cosas dignas de saberse que uno puede guardar bien limpias y ordenadas en los cajones de esta memoria.”

300 GOMBRICH, E. H. (1970) Op. cit. Pág. 234.

301 MARX, Karl. (1867) Op. cit. Libro Primero. Tomo primero. Pág. 199.

arcaicas pueden ser interpretadas como recursos. Imaginamos una caja de caudales con energías acuñadas en los fondos de la memoria. Nos trasladamos a la antigua caja de caudales del Banco de España, ahora en los sótanos del Instituto Cervantes. Allí existen casilleros en donde a algunos destacados de la cultura de nuestra lengua, les es dado hacer un depósito de un bien cultural propio, a modo de fondos de reserva de capital cultural. Evidentemente de un modo y con un interés tímidamente simbólico, pero como imagen es bien significativa.

5.c

Artistas de la acumulación

Foucault habla de un archivo infinito; con una actualización jamás adquirida ni acabada, y que forma un horizonte donde hallar las formaciones discursivas, los análisis de posibles, la fijación de los campos de enunciación³⁰². Habiendo definido previamente el enunciado, como función perteneciente a los signos por la que se puede decidir el modo en que los signos se relacionan, y el modo en el que respondemos al; “qué especie de acto se encuentra efectuado por su formulación³⁰³”. Da a una de las descripciones de dicho enunciado el carácter de “una materialidad repetible³⁰⁴”. Dentro de estas ideas de repetición, y, sobre todo; de infinitud, algunos artistas trabajan piezas que adoptan una apariencia de acumulación, haciendo que estas den, intencionalmente, idea de inabarcabilidad. Aunque no siempre sus piezas estén acompañadas de manuales para su instalación exacta, lo que hace su materialidad repetible, algo dudoso. La misma apariencia de enunciados que se acumulan, sin deseo de establecer orden alguno, es la que vamos a utilizar como forma para nombrar a algunos artistas asociables a este capítulo. Así considerado; un listado como el que utilizaría únicamente la conjunción “y” entre sus elementos, estableceríamos tal vez, y de manera no necesariamente intencionada, como única jerarquía, la que podría dar el hecho de la existencia de un mayor o menor desarrollo de la explicación del trabajo de cada artista. Subrayaremos el carácter no necesariamente intencional de esta jerarquía, ya que, de no hacerlo, se incurriría en el común error de muchos medios de comunicación no especializados, que habitualmente sobresignifican algunas piezas o artistas, al insistir sobre ellas por tratarse de las más mediáticas. Casualmente, se trata de muchos de los casos de piezas o artistas que se tratan sobre todo aquí, o en el siguiente capítulo de este trabajo. Nos limitaremos a señalar la existencia de estas piezas más “ruidosas” o llamativas, con su aspecto bifronte. Por un lado, positivamente, atraen la atención y crean movimiento hacia y dentro del mismo mercado del arte. Pero conocemos también el aspecto negativo, en muchos casos en los que este hecho, favorece la consideración del arte contemporáneo en general como un lugar desprovisto del sentido productivo que nos interesaría. Un enfoque que lo alejaría de la posibilidad de ser conocido como espacio de formación de saberes, de negociación de creativities; donde a menudo se descubren nuevas herramientas y nuevos modos de interacción; en ocasiones con opciones de futuro más saludables que otros terrenos, donde también se trata de producción de mercancías.

Thomas Hirschhorn (Suiza, 1957), decidió que su trabajo debía ser considerado artístico, a partir de sus 33 años, y tres años después ya tomaba algo parecido a la forma que le conocemos de trabajar, con sus “99 bolsas de plástico” (1993). El material empleado, es de gran relevancia en su trabajo, y suele ser particularmente precario, como cartones y cinta de embalaje. Él relaciona este modo precario, a la manera que improvisamos pensamientos que nos dan “refugio” improvisado en determinados momentos, a menudo con la forma arquitectónica de cuevas, como metáfora de

302 FOUCAULT, Michel. (1969). Op. cit. Pág. 223.

303 Ibídem, pág. 145.

304 Ibídem, pág. 183.

pensamientos escondidos. Podría relacionarse este sistema con un modo consciente de creación de elaboraciones secundarias, dando estas, apoyo a relaciones con imágenes de seguridad, como el caso del círculo ante el fuego del hombre primitivo, y que servirían de apoyo ante situaciones que creemos de riesgo. Esta relación en forma de círculo de personas reunidas nos lleva directamente a los conceptos de pertenencia y otredad, que trataremos, aunque no de modo extensivo, en el siguiente capítulo. En el caso de Hirschhorn, esta temática es abordada ampliamente: así vemos que, en 2004, da especial cuenta de su intencionalidad de abrir el arte hacia la otredad, con su “Museo precario Albinet”. Dedicando a un artista de renombre cada una de las ocho semanas de duración, y con préstamos de piezas del Centre G. Pompidou de París, llevó arte a la periferia, con la idea de ocupar él mismo, la posición afectiva que corresponde al artista que se considera, frente a las posibilidades de un historiador o un crítico. Esta posición, que él mismo denomina afectiva, lo lleva al concepto de “implicarse”, como objetivo a conseguir en el espectador con su trabajo. Con esta idea realiza habitualmente, obra instalada en gabinetes precarios, fuera de los espacios expositivos, intentando así, acercar al público que “no sabe que el arte es para todos³⁰⁵”. Su presentación en el Palais de Tokio “Flamme Éternelle” (2014), señalizaba claramente la invitación gratuita, e invitó a 200 poetas, filósofos y escritores a compartir su trabajo con el público en un entorno trabajado a base de neumáticos apilados y muebles, cuyo estilo estaba unificado a base de haber sido cubierto con cinta de embalar. Realizó, asimismo, junto a Marcus Steinweg (Filósofo, Alemania, 1971), para la Documenta 11, el Bataille Monument (formato biblioteca y TV-Studio). Más tarde, el dúo Hirschhorn- Steinweg, también realiza mapas de saberes de otros pensadores, cartografías que se entienden como realizaciones condenadas al fracaso, como el “Hannah Arendt-Map” (2003), el “Foucault-Map” (2004) y el el “Nietzsche-Map” (2004)³⁰⁶.

Otro dúo; en este caso el de Andreas Seltzer (Polonia, 1943) y Dieter Hacker (Alemania, 1942), participó, por su parte, con una instalación que nos cuadra especialmente en el sentido de este trabajo, acumulando fotografías anónimas antiguas en la exposición “Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad”, en el Museo Reina Sofía en 2015. Se trataba de una reinstalación de la pieza “Volksfoto: Foto kaputt”. Una instalación creada en el Museum Bochum (Alemania) en los ‘70.

Jake y Dinos Chapman (Reino Unido, 1966 y 1962), conocidos como los hermanos Chapman y también miembros de los Young British Artists, trabajan abordando, sobre todo en maquetas de pequeño formato o a escala real y con acumulaciones de personajes. Lo hacen dentro de temáticas como la muerte, el sexo, el nazismo o la infancia. Al igual que Polke, la obra de Goya, sobre todo la serie de grabados “Los desastres de la guerra”, les han servido de inspiración. Son obras de práctica de apropiacionismo, basado en obras como “Grandes hazañas con muertos”, o incluso utilizando el mismo título “Disasters of War” (1993).

Jonathan Meese (Alemania, 1970), nacido en Tokio, se caracteriza en su trabajo por lo que describe como dejarse llevar por una música o un ritmo, aquello sobre lo que tanto hemos tratado en este capítulo. El arte mismo es para él, una entidad directora de esa danza creadora plena de gestualidad. De ser un muchacho tímido y desinteresado por todo, a los 22 años descubre

305 La frase es de Dora García, de su exposición en el MNCARS de 2018; “el arte es para todos, pero sólo unos pocos lo saben.”

306 VV.AA. (2004). *La belleza del fracaso / el fracaso de la belleza*. Págs. 218-229.

el arte y comienza sus estudios que abandona, por la convicción de que el arte no puede ser enseñado ni aprendido. Su relación con la madre es especialmente notable; como se demuestra en el vídeo “Mommy and Me are Animals” (2014), donde su madre lo señala como un recolector que no quiere nunca desprenderse de nada. Sus instalaciones tienen estéticas también precarias, aunque más caóticas y con intencionalidades menos marcadas que las de Hirschhorn. Se trata de su “Antirealidad”, una utopía donde no tienen cabida las políticas, ni las ideologías y en las que “todo está debida y plácidamente situado para el futuro³⁰⁷”.

Rirkrit Tiravanija (Argentina, 1961) trabaja desde Nueva York, y también con varios talleres en oriente. En “Demonstration drawings” (2009), por ejemplo, expone dibujos realizados por estudiantes tailandeses basados en fotos de las primeras manifestaciones después del estallido financiero de 2008. Su trabajo siempre está basado en la participación de multiplicidad de personas y tipologías. Comenzó a reconocerse su obra, en la creación de espacios donde era habitual la participación del público y la degustación de comida tailandesa. En obras como “Trespass parade” (2011) en Los Ángeles, daba buena cuenta de su interés por la creación de espacios de encuentro, donde se negocien los límites impuestos a la fuerza. La idea la desarrolla en base a pensar en las propias fronteras que nos autoimponemos en nuestro pensamiento. También es destacable su trabajo de creación de una línea de camisetas con frases de textos reciclados de Situacionismo francés, reconociendo que no se trata de una expresión de libertades imposibles y pesimistas, sino que reivindica la poética misma del acto de llevar esas camisetas. Sus performances se caracterizan por enfrentarse al hecho de lo psicológicamente violento que puede resultar el cruzar las líneas autoimpuestas que comentábamos, en un entorno en donde la estética propuesta, está basada en el hecho de evitar imponer deseos propios a nadie. Y, aunque el acto performativo es la pieza, también es en ocasiones, el residuo resultante de las mismas, el elemento expositivo.

Antoni Miralda (España, 1942) parece, por su parte, querer reinsertar algunos elementos constitutivos de las memorias colectivas. Sobre todo los correspondientes a las celebraciones y las expresiones festivas que el siglo XX ha ido dejando de lado debido a las prácticas de autoridad³⁰⁸. A menudo utiliza la estética kitsch; y las acumulaciones de soldados de juguete, pero en este capítulo nos interesará destacar sus acumulaciones de objetos fetichistas y/o relacionados con la comida, como en su performance “The Magic Banquet” (2018).

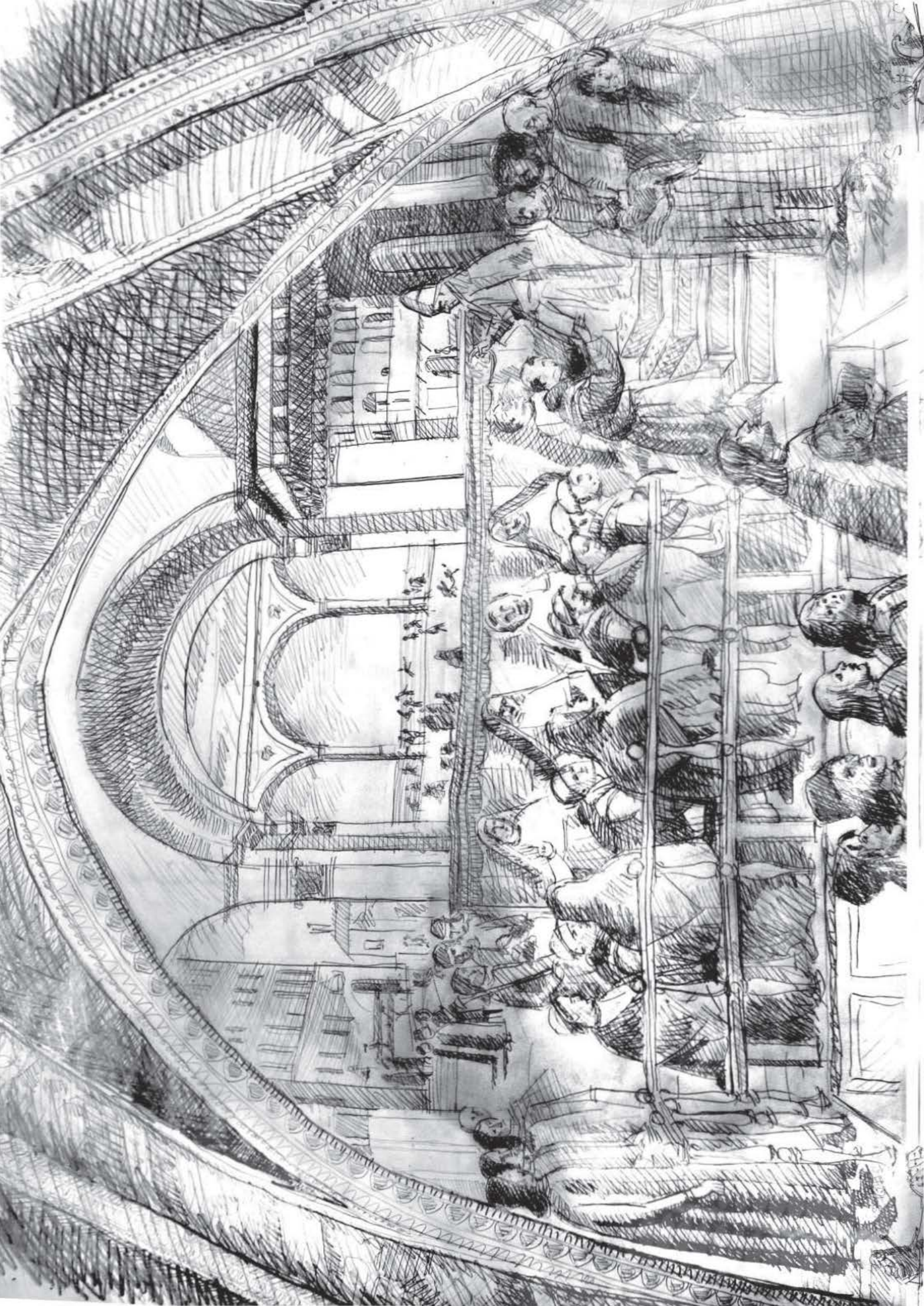
Algunas piezas de Alexandra Navratil (Suiza, 1978), pueden entrar en esta tipología. Su pieza “Accumulations, Part II (Desire Is Based On Loss)” (2006), es un mural de fotocopias en blanco y negro, en donde muestra una imaginaria ciudad de planificación imposible “a lo Piranesi”, en una saturación que, como otras piezas suyas, habla de su interés en la dialéctica entre lo urbano y lo rural.

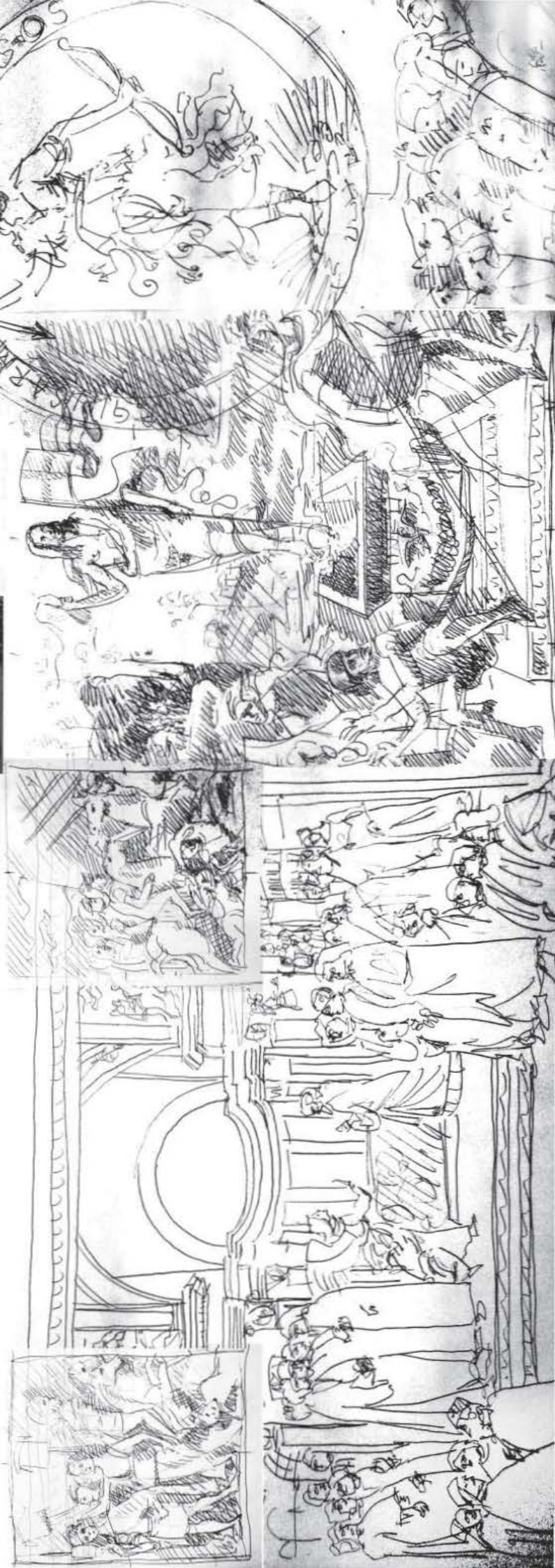
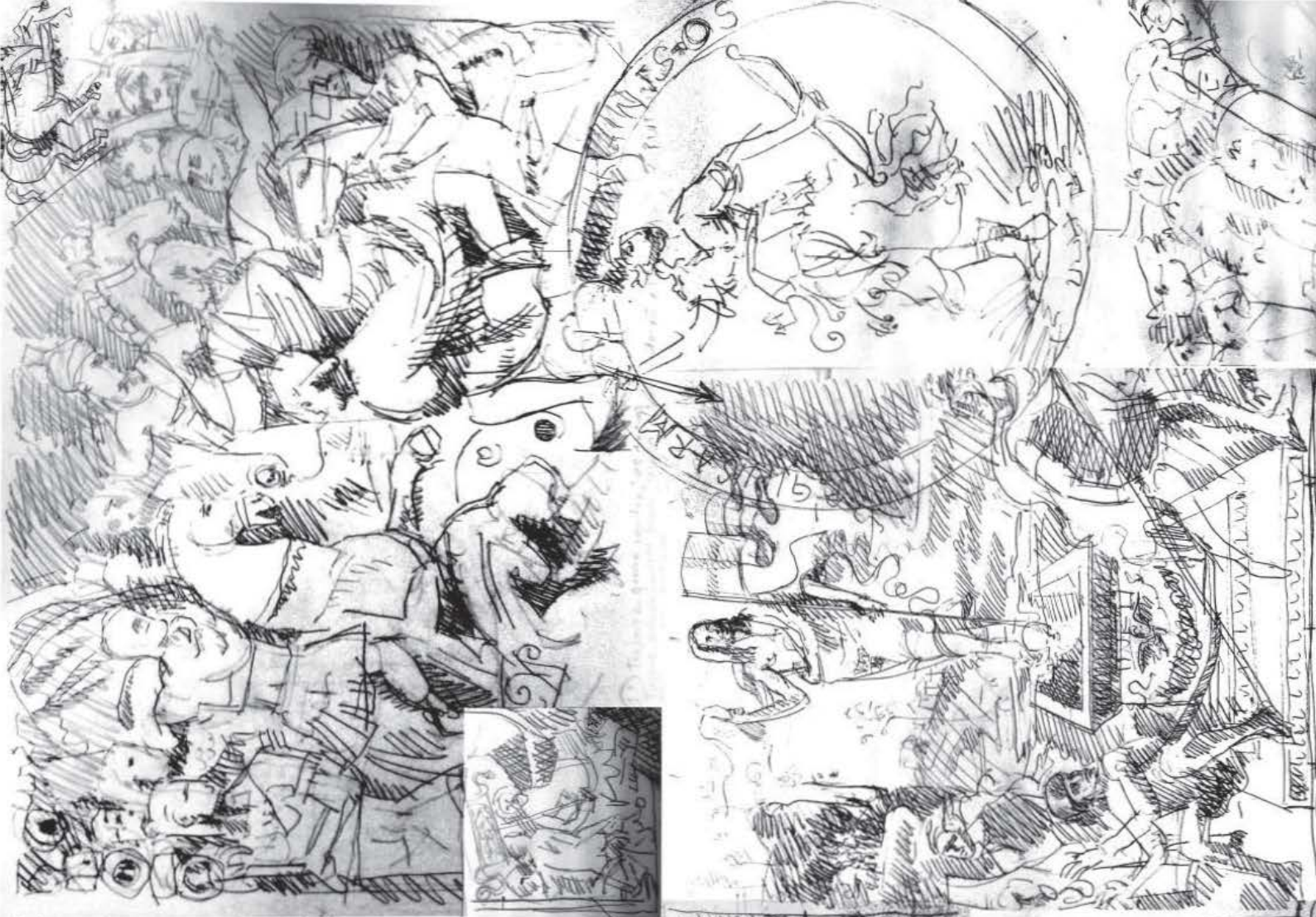
Debe destacarse, asimismo, en este capítulo, la idea formulada en la exposición “L’informe: mode d’emploi” (1996) en el Centre G. Pompidou, organizada por Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss, sobre la base del pensamiento en la desestructuración de la forma, formulado en los años treinta del siglo pasado, por Bataille. El aspecto de las piezas resultantes, en su mayoría, es el de texturas cuya suma de visualizaciones parciales, también mostraría una suerte de acumulación.

307 Vídeo “Jonathan Meese & His Mother: Mommy and Me Are Animals”: <https://www.youtube.com/watch?v=lgxQntdMjwI&t=284s> (consultado 26 de septiembre de 2018)

308 PAPARONI, Demetrio. (2008) *España. Arte español 1957.2007*. Observaciones consideradas aquí, muy oportunas, de texto de Bartolomeu Marí. Pág. 144.

Las enormes pinturas murales e instalaciones, representando imágenes de apariencia caótica, son bastante habituales y caben incluirse en este apartado. Así, destacamos algunas piezas de los artistas: Julie Mehretu (Etiopía, 1970), Ryan McGinness (Estados Unidos, 1972), Beatriz Milhazes (Brasil, 1960) y Matthew Ritchie (Reino Unido, 1964).





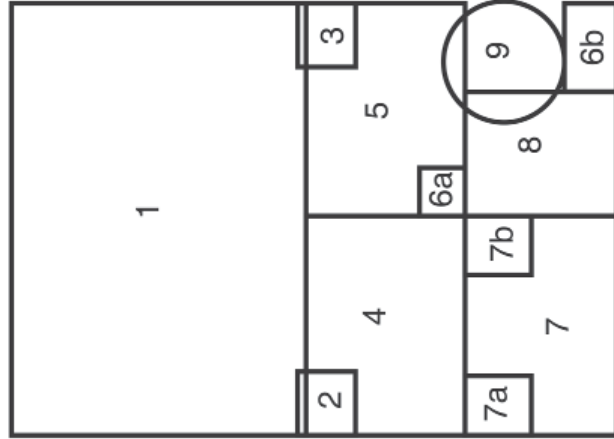


Figura 6
Paneles 43 a 45

- 1- La aprobación de la regla de la orden franciscana por el papa Honorio III. Domenico Ghirlandaio. Fresco, 1479-1486. Florencia, Santa Trinità, Cappella Sassetti. (Panel 43)
- 2- Grisallas pictóricas sobre el arco de los sepulcros de Francesco Sassetti y Nera Corsi Sassetti. Domenico Ghirlandaio. Frescos, 1479-1486. Florencia, Santa Trinità, Cappella Sassetti. El emperador en la cuadriga (Germanicus triunfante). (Panel 44)
- 3- Grisallas pictóricas. (De pieza descrita en fragmento anterior de esta figura). Partida (decurso), según el modelo de una moneda del Imperio romano. (Panel 44)
- 4- La batalla de Anghiari. Grabado de W. Hanssonier según una copia (s. XVI) del fresco de Leonardo en la Sala del Consiglio del Palazzo Vecchio de Florencia (1503-1505), hacia 1870. (Panel 44)
- 5- Relieve del gran friso de Trajano. (Concluido en el 113 d.C.) Reutilizado como relieves de paso en el arco de Constantino, Roma, 312-315 d.C. Escena: Trajano en guerra con los dacios. (Panel 44)
- 6a- Detalle de: Judit con la cabeza de Holofernes. Detalles de la grisalla del fondo. Atribuido a Domenico Ghirlandaio. Pintura, 1489. Berlín, Staatliche Museen, Gemaldegalerie. Escena de Tritones. (Panel 44)
- 6b- Detalle de: Judit con la cabeza de Holofernes. (De pieza descrita en fragmento anterior de esta figura). Escenas bélicas. (Panel 44)
- 7- Un ángel anuncia a Zacarías el nacimiento de su hijo Juan. Domenico Ghirlandaio. Fresco, 1485-1490. Florencia, Santa Maria Novella, capilla del coro mayor. (Panel 45)
- 7a- Grisalla de «Zacarías en el templo» (De pieza descrita en fragmento anterior de esta figura). Escena: Adlocutio. (Panel 44)
- 7b- (De pieza descrita en fragmento anterior de esta figura). Escena de batalla. (Panel 44)
- 8- Resurrección de Cristo. Proyecto de Domenico Ghirlandaio, ejecución de Davide y Benedetto Ghirlandaio. Pintura, escasamente posterior a 1494. Berlín, Staatliche Museen, Gemaldegalerie. (Panel 45)
- 9- Venus Virgo. Medalla de Giovanna Tornabuoni (reverso) Niccolò Fiorentino (?). Hacia 1486. (Panel 44)

6. Capítulo VI

6.a

Batallas y accesos a círculos de poder

Atenderemos en este capítulo, trazando un pequeño boceto previo con un lápiz muy grueso, y de un modo un tanto grosero, las consideraciones sobre las relaciones de poder que se establecen de un modo consentido o no, a partir de ciertas subjetividades. Nos interesarán especialmente, aquellas que parten del sentido de pertenencia y otredad que otorga la posesión de determinadas tecnologías. Analizaremos, entre esas tecnologías, además de aquellas creadas como constructos materiales, las que no necesariamente tienen materialidad. Entendemos como lógico que, originariamente, una tecnología material parta de una idea inmaterial. Algunas de estas herramientas de innovación son bienes cognitivos. Algunos pensadores, desde las líneas trazadas por Bourdieu, lo llamarían capital cultural. Aquí nos interesará el hecho de la creación misma de esas herramientas. Sabemos que el fenómeno creativo se produce por interacción, y no por un genio o talento individuales. Es decir, que dicha creación podríamos situarla en un espacio de acción de diferentes subjetividades. Digamos, por ejemplo; la sala elíptica de lectura del Instituto Warburg: podemos decir, que el entorno académico que este espacio significa es lugar donde se sigue creando hoy día conocimiento por interacción de modos de pensar, aunque no sepamos si literalmente sigue ocurriendo en ese mismo espacio físico.

La idea del arte como creador de conocimiento, cobra relevancia en la medida en que este puede también ser creador de aquello que Isabelle Stengers denomina “herramientas de pensar”. Y el foco de atención en esta autora es realmente relevante en la medida en que no refiere, en primer término, a las herramientas materiales. Su interés reside fundamentalmente en cómo estas deben servir para pensar, y no para reconocer. En nuestro trabajo, el interés está en la medida en que la memoria puede activar el pensamiento. En no utilizarla como almacenamiento que encasille. Nuestro interés es, entonces, en un tipo de memoria orgánica, dotada de movimiento. Recuerdos vivos capaces de ser resituados, capaces de servir para asociaciones lo más heterogéneas posibles.

Stengers pone atención en que debemos tomar poder de aquellas herramientas que nos dirigen y nos actualizan su potencia de actuar en las situaciones. Señala el hábito en el que terminamos por acostumbrarnos a que la propia herramienta y su uso, se justifican a sí mismas, deciden su gesto de hablar³⁰⁹. La autora hace hincapié en la tecnología social de la pertenencia, de un modo que asociamos a la otrorización tecnológica, aunque no refiera a artefactos físicos. En atención a que la tecnología normalmente tiene éxito o no en la medida en la que ensancha su capacidad de acción, del mismo modo puede producir un cierto debilitamiento, una propensión a la sumisión. El modo en que debemos estar atentos a aquello de lo que nos hacen a cada momento parte, de manera que no nos convirtamos en “attachments”, término que ella misma señala tomado de Bruno Latour³¹⁰.

309 STENGERS, Isabelle. (2005). *Introductory notes on an ecology of practices*. Pág. 185.

310 *Ibidem*, pág. 190.

Deleuze solía comentar que no pensamos porque sea de sentido común hacerlo, que lo hacemos por una “causa” que nos obliga. En su caso, como filósofo, señala incluso que es duro tener que pensar para ganarse la vida³¹¹. Stengers, trae esta idea, para señalar que es fácil manipular algo para darle apariencia de “causa” para pensar. En la medida en que las herramientas de pensar son parte formadora o productora incluso de pensadores, resulta sencillo. Igualmente, sencilla, resulta la exclusión. Hace alusión pues, a aquellas brujas pre-científicas que terminaron por dar armas a aquellos pensadores que las temían, ya que acostumbraban a trabajar con la fuerza de experimentar la pertenencia. Ella misma invita al desafío de adoptar una actitud crítica³¹². Lo veremos también, en el capítulo nueve como enfrentamiento ante el poder otorgado de gestionar nuestros miedos.

En la división social del trabajo y la multilateralidad de las necesidades, Marx mismo, señala sobre las herramientas materiales. Lo hace comentando que; “tal vez la mercancía sea producto de un nuevo modo de trabajo que pretenda satisfacer una necesidad recién aparecida, o que quiera provocar, por si sola una necesidad nueva³¹³”. Mark Derry también lo señala³¹⁴.

Es también, en la línea de pensamiento de Stengers, lo que refiere Bruno Latour en su “Manifiesto compositcionista” tanto como en sus conferencias; crear un nuevo polo de atracción. Situando a la modernidad como frontera entre lo arcaico y el futuro de global, da a entender que cualquier discurso es encasillado automáticamente en dirección anti-globalización o con intención opuesta. Así, pues, si no queremos situarnos en uno de esos encasillamientos, volveríamos al surgimiento de la Modernidad como un eterno punto de partida, Modernidad que Latour entiende como un acuerdo de ideas intelectuales que yacen en ruinas³¹⁵. Crear un nuevo polo de atracción es, situarnos en un espacio que no es cartografiado, del modo en que entendemos hasta hoy, es decir, como si se hiciera desde un satélite. Se trataría de hacerlo de modo lateral, desde esa misma fina película que existe entre lo que denomina *Gaia* y lo que llama *Phusis*. Y sitúa este polo de atracción en un lugar preexistente a cualquier mito. Donde existan posibilidades múltiples de inventar en común objetivos realistas, enfocados a un futuro deseable y no autodestructivo.

De regreso al análisis de Stengers y sus “herramientas de pensamiento”, abordaremos como tal, lo que A. Kluge junto con Joseph Vogl denominan “la máquina dialéctica³¹⁶”. Desde la posición incrédula sobre la existencia de modos puros de lo subjetivo y de lo objetivo; estos valiosos minutos de conversación, utilizan la metáfora de la arquitectura de una sala tribunal; con un espacio central como escenario de teatro de la verdad. Un centro vacío donde lo verdadero está en el colectivo y el yo; entre las relaciones de producción y el yo. Es decir; en el diálogo, donde también apuntábamos en Latour, que se puede construir en común. Se trata de la serie de Kluge sobre “El capital”. Y, en

311 DELEUZE, Gilles (1988-89). *Deleuze de la A a la Z*.

312 STENGERS, Isabelle. (2005). Op. cit. Págs. 195-196. La autora, en este caso, hace utilización cuidadosa del término empoderamiento.

313 MARX, Karl. (1867) Op. cit. Libro Primero. Tomo primero. Pág. 146.

314 DERY, Mark. (1996). *Velocidad de escape. La cibercultura en el final de siglo*. Pág. 120. También Dery, insiste en la idea, y se pregunta cuándo la tecnología puede ser útil para cubrir una carencia de recursos y cuándo esa carencia es producto de la propia tecnología; “Todo instrumento es extensión de alguna facultad humana (...) cada “autoamputación” produce un entorpecimiento de la zona cerebral conectada con la nueva función traumáticamente amplificada mediante la tecnología (...) La extensión de un solo órgano de los sentidos altera la manera en que pensamos y nos comportamos.”

315 LATOUR, Bruno. (2010). *An Attempt at a “Compositionist Manifesto”*. En *New Literary History*, 2010, 41. Págs. 471-490.

316 KLUGE, Alexander. (2008). *Noticias de la antigüedad ideológica. Marx / Einsenstein / El Capital*. DVD 4. El director conversa con el filósofo Joseph Vogl (Alemania, 1957), Mins. 51 a 61 aprox.

atención a esta inexistencia de modos puros de lo subjetivo y de lo objetivo, vamos a la lectura de “El capital” en sí, cuando describe la diferencia entre capital constante y variable, donde leemos:

Las mismas partes integrantes del capital que desde el punto de vista del trabajo se distinguen como factores objetivos y subjetivos, como medios de producción y fuerza de trabajo, se distinguen como capital constante y capital variable desde el punto de vista del proceso de valorización³¹⁷.

El capital variable es el que daría posibilidades a la plusvalía, por lo que se indica el interés de la utilización de materias primas lo menos elaboradas posible. Para utilizar la mayor cantidad posible de fuerza de trabajo. El truco de conseguir la plusvalía; que el dinero se transforme en capital, es incorporar fuerza de trabajo viva en lo inanimado. Volveremos sobre esto, al comienzo del apartado de Warburg de este capítulo, de momento observamos curiosos, el modo en que aparece “el valor que se valoriza a sí mismo, monstruo animado, que rompe a trabajar como si tuviese amor en el cuerpo³¹⁸”. Aquí topamos con una de las principales críticas que se le hacen a Marx; la simplificación excesiva que realiza cuando dice: “la plusvalía surge únicamente del exceso cuantitativo de trabajo”, ya que la única diferencia entre el trabajo del tejedor y el del joyero, por utilizar sus ejemplos, no es en modo alguno cualitativa³¹⁹. Lógicamente, debemos enmarcar el pensamiento de su incuestionable trabajo en su tiempo, dentro del auge de la aparición de las máquinas, y considerar, sobre todo, que su consignación minuciosa de lo que ocurría entonces; los testimonios y opiniones de obreros, médicos, políticos, periodistas, etc., son valiosísimos no sólo en términos documentales, sino también como bien sabemos, en los de fundamento de base de enorme cantidad de pensadores. Así, la serie fílmica documental de Kluge mencionada comienza otorgando voz a uno de los pensadores, para comentar que bien se hace en considerar “El capital” como “biblia de los pobres”; por su contenido moral. En él, se otorgan incontables herramientas de información para los desfavorecidos económicamente. Aunque también indica la curiosidad de que el libro pueda ser útil como manual para enriquecerse a costa de los mismos.

Añadiremos que hoy en día, claramente, todavía rige su consideración sobre el trabajo realizado y el que puede rendir a un inversor. Planteada desde el momento en que se lee, en este libro; “nuestro amigo que abandona su soberbia de capitalista para adoptar la actitud modesta de su propio obrero”, y así, explica; encontrar el modo de sacar rendimiento a su propia fuerza de trabajo:

sus costos diarios de conservación y su gasto diario, son dos magnitudes totalmente distintas. La primera determina su valor de cambio y la otra constituye su valor de uso. El que necesite media jornada laboral para mantenerlo vivo durante 24 horas, no impide en absoluto al obrero trabajar todo el día³²⁰.

Las consideraciones entre los factores subjetivos y objetivos de los que hablábamos, que deben ser fruto de diálogo en ese escenario vacío común, son lógicamente, más abordables, en un contexto de trabajadores en régimen de dependencia. Pero esta idea de Marx, incluso así,

317 MARX, Karl. (1867) Op. cit. Libro Primero. Tomo primero. Pág. 281.

318 Ibídem, pág. 263.

319 Ibídem, pág. 266-267.

320 Ibídem, pág. 261

llevado al cognitariado, y actualizando de este modo al presente, e incluso, sobreañadiendo la dificultad de su aplicabilidad bajo un régimen de trabajo autónomo en notable avance, es aplicable también. Lo es, en cuanto a la exigencia que se hace el trabajador a sí mismo para conseguir que su trabajo, habitualmente un servicio, sea competitivo en el mercado. En relación a esta intensidad de exigencia, nos interesará continuar con “El capital”. Una vez que Marx ha señalado el análisis de la magnitud extensiva de la plusvalía absoluta, a través de la duración de la jornada de trabajo, la magnitud intensiva del mismo parece en el caso de nuestro estudio, de mayor relevancia; aumentando la velocidad de la máquina y ensanchando el radio de acción que ha de vigilar el operario³²¹. En ocasiones, intensificación justificada mediante la asignación de la reposición de los costes de la materia prima y de los medios de trabajo al mismo trabajador³²². Marx también consigna el espantoso exceso de trabajo repentino, por épocas, invitando a los empleadores a formar una suerte de “ejército industrial de reserva³²³”.

En vistas a nuestro tiempo, también parece indicado tener en cuenta el modo en que somos herederos de la división de trabajo. Y Marx señala el azar, como lo que decide la distribución de productores y medios “entre las distintas ramas del trabajo³²⁴” a *priori*. En el interior del taller, a *posteriori*, es donde actúa esa “necesidad natural, muda” del cambio de precios y la necesidad de mayor velocidad de producción, y es en ese momento y lugar donde actuaría lo que da a cada persona su tarea, como miembro del mecanismo total de producción. Es allí donde se ve cada operación:

En una tiene que desplegar más fuerza, en otra más destreza, en una tercera más concentración mental, etc., y el mismo individuo no posee estas cualidades en grado igual. Tras la separación (...) los obreros se distribuyen, clasifican y agrupan con arreglo a sus cualidades predominantes³²⁵.

Es la herencia de lo que recogerá Debord, atendiendo al modo en que las tecnologías, que van complicando cada vez más la teorización económica, aíslan los sentidos e hipnotizan con su fórmula de “un sentido cada vez³²⁶”. Guy Debord, con sus películas parece someternos a una especie de examen sobre esto, como espectador. Analizaremos esto con detalle en el capítulo once. McLuhan también, en “La Galaxia Gutenberg” nos hace reflexionar sobre los cambios en el modo de razonar que produjo la aparición de la imprenta. Y lo hace de manera intencionada, contemporáneamente a la aparición de las nuevas tecnologías electrónicas. Hoy, más de medio siglo después de su publicación la revolución que supuso Internet muestra un paralelismo indudable.

Paul Virno, por su parte, en “Virtuosismo y revolución”, trata de la sobreabundancia perceptiva como modo efectivo de ocupar un lugar en el desarraigo que le toca habitar al ser humano actual. Hemos tratado, en el capítulo dos, el modo en que el hombre busca herramientas de asociación del tipo “veloz como un leopardo”, etc. Virno, discurre sobre la mercancía de una actividad sin obra, que vuelve fragmentada al individuo de la nueva intelectualidad de masa sumergida acriticamente en una fusión completa entre cultura y producción. Haciendo de los individuos, entidades meramente

321 MARX, Karl. (1867) Op. cit. Libro Primero. Tomo segundo. Pág. 129 y 133.

322 Ibidem. Tomo primero. Pág. 300.

323 Ibidem. Tomo segundo. Pág. 218.

324 Ibidem, pág. 60

325 Ibidem, pág. 51

326 Ibidem, pág. 384-385.

productivas de plusvalía que, cuando no la producen asalariadamente, la producen por cooperación excedente con el mismo virtuosismo servil³²⁷. La cultura actual ofrecería un volumen excesivo de fragmentos perceptivos, estériles para la creación de asociaciones útiles, pero que sin embargo nos convierten en generadores de plusvalía para otros, incluso pagando para tener oportunidad de ello.

Y es que esta fragmentación, favorece algo que Stengers señalaba entre el pensar y el reconocer. Podemos hoy día acceder a la información con facilidad, pero con la misma facilidad olvidarla, y, de ese modo, no dejarla entrar en el circuito en el que, por ejemplo, su memorización permitiría su aprehensión. Rancière indica en este sentido claramente;

La información no es la memoria. No acumula para la memoria, solo trabaja en beneficio propio. Y su beneficio está en que todo se olvide de inmediato (...) no hace falta negar muchos hechos, basta con eliminar el vínculo que los une y les confiere consistencia de historia. El reino del presente de la información destierra de la realidad todo lo que no sea el proceso homogéneo e indiferente de su autopresentación. (...) La memoria debe constituirse, pues, contra la superabundancia de informaciones tanto como contra su ausencia³²⁸.

En atención a la antigua costumbre de los lectores de la antigüedad y el medioevo de leer recitando en voz alta, y a como fue cambiando esta costumbre, McLuhan, también da cuenta de que este tipo de lectura generaba, más que una memoria visual, una memoria muscular y auditiva. Asociado a la idea de alimento espiritual, el ejercicio sosegado de la lectura en voz alta se relacionaba a un tipo de actividad rumiante, que iba adhiriendo la frase recitada a la profundidad de su significado de un modo asimilable a la meditación³²⁹. Antes de que la oralidad fuera marginada, lo leído de este modo resultaba más encarnado en el conocimiento del lector³³⁰. El autor insiste que debemos estar atentos a las causalidades y efectos de nuestra propia tecnología, ya que esta puede ser una manera de exteriorizar las funciones³³¹.

Con respecto a la hiper-memorialización moderna, Huyssen, menciona, no sin humor, una noticia aparecida en Estados Unidos: "Puede estar acabándose el pasado". Y algo más tarde nos alarma con un comentario sobre que lo que se nos acaba es el presente, pero echa la culpa de esta fragilidad e inestabilidad identitaria del presente de los sujetos, tanto a la fisicidad del almacenaje informático, como a la ya mencionada hiper-memorialización inmaterial³³².

Al parecer, Bill Gates posee una colección de 65 millones de fotografías, pero no dispone de ningún sistema para preservarlas del paso del tiempo, por lo que ha decidido congelarlas hasta que la tecnología avance. La fotografía como una enorme herramienta de memoria, nos proporciona cierta certidumbre sobre lo que ha sido determinado presente histórico. El magnate de la tecnología no parece tener demasiada fe en la mera digitalización a la que nos ha abocado él, a su vez, mediante sus creaciones. Aparte de considerar la conservación de lo material como fetiche, la digitalización

327 VIRNO, Paul. (2002) *Virtuosismo y revolución*. Págs. 69, 87 y 98-99.

328 RANCIÈRE, Jacques. (2005). *La fábula cinematográfica*. Pág. 182.

329 MCLUHAN (1962). Op. cit. Pág. 133. Cita a Dom Jean Leclercq, *The Love for Learning and the Desire for God*. Nueva York. Fordham University Press, 1961, pág. 90.

330 Ibídem, pág. 301. También: "Pero cuantos pasaron, los primeros, la experiencia de la imprenta, sufrieron una extrema especialización de los sentidos, que no se ha dado de nuevo, quizá, hasta el cinematógrafo y, poco después, con la radio". Ibídem, pág. 343.

331 Ibídem, pág. 359-360. "La proporción entre los sentidos cambia cuando cualquiera de ellos o cualquier función corporal o mental se exterioriza en forma tecnológica". También: Ibídem, pág. 373.

332 HUYSEN, Andreas (2000). "En busca del tiempo futuro", en *Medios política y memoria*, pág. 27. "Se ha achicado la extensión del presente al tiempo que se expanden las memorias informáticas y los discursos públicos sobre la memoria."

de los archivos cambia la linealidad espacial de los archivadores por una suerte de organización de la memoria más cercana al modo en que discurre una conversación. En el momento en que accedemos en la conversación a un dato, construimos una localización del mismo, del mismo modo; el traslado de material archivístico que se produce al digitalizar no es meramente reconstruir un archivo: cambia la espacialidad por otra cosa. Ya Benjamin, como comenta Anna M. Guasch, se anticipaba también a esto; él opuso la discontinuidad a partir del “instante” (tiempo ahora)³³³, a un tiempo de una linealidad que ya no era “homogeneizable”. De algún modo se convierte también el archivo material, del modo que la memoria, sin espacio físico en el cuerpo como la explicaba Bergson, cambiaría hacia una inmaterialidad de la que solamente podemos medir los fragmentos de segundo que tardan en cargarse los datos en nuestros dispositivos.

Susan Sontag, comenzó con un artículo que escribió sobre algunos problemas estéticos y morales de la omnipresencia de las fotografías, y terminó por desarrollar un ensayo fundamental sobre la proliferación de la fotografía como algo que parece haberse escapado de lo analizable; al modo que nos advertía McLuhan. Instagram ha multiplicado todavía más esa velocidad de escape³³⁴. Pero las fotografías son muestra de la herida del tiempo, reflejan de modo íntimo y perturbador la realidad del envejecimiento de las personas, el “inventario de la mortalidad”. Así también resultan una invitación al sentimentalismo, un objeto que tiende a la tierna reminiscencia de contemplar momentos idos. Al ser apenas un fragmento, con el tiempo suelta amarras, boga a la deriva en un pasado tenue y abstracto, apto para toda interpretación y endulzamiento. A Sontag le asombra que, a lo ya desgarradora de la idea benjaminiana de un pasado mudo, intentando hablar con voz propia, se retuerza la idea, aumentándose hacia una des-creación acumulativa. Una des-creación, que hemos terminado por aceptar como creación anónima, pasados algo menos de medio siglo de la publicación entre el texto de Guasch y el de McLuhan³³⁵.

La fotografía sólo nos da la apariencia de un ser (el fantasma), y nunca su esencia. Cae sobre la historia como un manto de nieve creando una oposición entre el historicismo y la fotografía. Kracauer observa que la memoria es, en sus apuntes, incompleta con respecto a una fotografía, que incluye la totalidad del suceso espacial y su decurso temporal de los hechos. Lo cierto es que, la memoria juega con las distancias temporales, ya que las disposiciones y los propósitos en las escenas que recuerda el hombre deben significar algo para él, sin necesidad de que él mismo deba saber su significado. Es por este significado, se cree, por el que los recuerdos son conservados. Aunque dentro de la memoria, las disposiciones y propósitos exigen cierta represión y falsificación, desde el punto de vista de ella, la fotografía “aparece como una mezcla que se compone en parte de deshechos³³⁶”.

Barthes diferencia el *studium* (curiosamente, lo señala desde su caracterización como me gusta/no me gusta, del actual Facebook que, en la época de la publicación no existía) y el *punctum*, que es siempre un detalle, un objeto parcial de la fotografía, que resulta “parpadeante” a nuestra

333 GUASCH, Anna María. (2010). Op. cit. 1920-2010. Págs. 164-165.

334 SONTAG, Susan (1973) Op. cit. Pág.33. “La necesidad de confirmar la realidad y dilatar la experiencia mediante la fotografía es un consumismo estético al que hoy todos son adictos. Las sociedades industriales transforman a sus ciudadanos en yonquis a las imágenes (...) No sería erróneo hablar de una compulsión a fotografiar: a transformar la experiencia misma en una manera de ver. En lo fundamental, tener una experiencia se transforma en algo idéntico a fotografiarla.”

335 Ibídem, pág. 75. Sobre esto, trata Barthes también, en “La cámara lúcida” como veremos adelante. BARTHES, Roland. (1980) *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*. Pág. 82.

336 KRACAUER, Siegfried (1920-30) Op cit. Págs. 279-280.

memoria³³⁷. Pero el análisis más memorable del libro es el de la fotografía respecto a la muerte de su madre; “mirando sólo en el apartamento donde acababa de morir (...), buscando la verdad del rostro que yo había amado. Y la descubrí”. Descubre o resucita a su madre a través de la ingenuidad de ella en su imagen, en una foto suya de cuando era una niña en un invernadero, y que, claramente, no publica por considerar que no causaría ningún efecto en otro que no fuera él. Entonces comienza a desarrollarse una lucha entre la inutilidad de ampliar el detalle de la cara de la madre³³⁸, el no poder arrancarle alguna piedad a esa imagen (que más adelante asociará a Nietzsche enloquecido abrazado al caballo martirizado), y la violencia contenida en el hecho de que nada en la fotografía puede ser arrancado³³⁹. Todo es un; “esto ha sido”.

Y, aunque por momentos el olvido pueda ser esa piedad que solicita Barthes, debemos relacionar la existencia de memorias informáticas cada vez mayores, con la pérdida de memoria y la consecuente preocupación de la sociedad por ello. Sobre ello escribió la artista Elena Asins (España, 1940-2015). Así, en su artículo “Memoria visual”, comenta que, del mismo modo que el procesamiento de la información, la memoria también comparte los mismos circuitos en un ordenador que en la corteza cerebral³⁴⁰. Volvemos a la similitud entre Gutenberg y la informática, otra vez a McLuhan, y al porqué la imprenta fue debilitando notablemente nuestra memoria³⁴¹. Claudia Gianetti también habla de la relación tiempo-memoria modificada por la electrónica. En su texto “Metaformance”, la superposición y la capacidad de manipular el tiempo eliminan historia y memoria, según ella. Y añadiríamos más bien, que las fotografías añaden nostalgia de la nostalgia³⁴². Analicemos ahora, un buen fragmento de Benjamin, que trata entre otras cosas, sobre este tipo de disposiciones.

El recuerdo del meditador dispone de la masa desordenada del saber muerto. Para el recuerdo, el saber humano es una obra fragmentaria en un sentido especialmente conspicuo: a saber, como el montón de piezas recortadas arbitrariamente que componen un puzle. Una época poco amiga de la meditación conserva en el puzle la actitud de ésta. Es en particular la del alegórico. El alegórico toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba a encajarlos: ese significado con esta imagen, o esta imagen con ese significado. El resultado nunca se puede prever; pues no hay ninguna mediación natural entre ambos. Pero lo mismo ocurre con la mercancía y el precio. Las ‘sutilezas metafísicas’ en las que se recrea Marx son sobre todo las sutilezas de la formación del precio³⁴³.

Atendamos un momento a estas “sutilezas metafísicas”. Cuando Marx expresa la propiedad de valor de la tela, establecida en relación de igualdad al valor del traje, al formar parte del mismo, utiliza la similitud de igualdad entre la naturaleza ovejuna del cristiano y la del cordero divino³⁴⁴. Y más tarde, explica que necesita de esa analogía con el mundo religioso para explicar el modo en el que parece dotarse de vida a los productos. El conocido fetichismo de la mercancía. Esa adhesión que

337 BARTHES, Roland (1980) Op. cit. Págs. 70, 79 y 93.

338 Ibídem, págs. 108 a 111. El texto está narrado desde la nostalgia por la reciente muerte de la madre del propio autor de un modo parecido al que Marcel narra el recuerdo de su abuela fallecida en Proust. Barthes mismo reconoce el paralelismo de tonalidad sentimental.

339 Ibídem, pág. 141.

340 ASINS, Helena. (2003) Memoria visual en *El Centro de Cálculo 30 años después*. Pág. 14. Trataremos sobre su obra como artista en el capítulo nueve.

341 “Nuestra memoria ha sido deteriorada por la imprenta; sabemos que no necesitamos “recargar la memoria” con asuntos que podemos hallar tomando simplemente un libro del estante. Cuando una gran proporción de la población es analfabeta y los libros son escasos, la memoria es tenaz frecuentemente, en un grado que excede la moderna experiencia europea” McLUHAN. (1962). Op. cit. Pag. 137. Cita a H. J. Chaytor. *From Script to Print*. Cambridge, Heffer and Sons, 1945. Pág. 116.

342 GIANETTI, Claudia. (1998). Metaformance” en *Lucas, cámara, acción (.) ¡corten! : videoacción, el cuerpo y sus fronteras*.

343 BENJAMIN, W. (1927) Op. cit. Pág. 375.

344 MARX, Karl. (1867) Op. cit. Libro Primero. Tomo primero. Pág. 77.

“refleja a los hombres los caracteres sociales de su propio trabajo como caracteres objetivos de los productos de trabajo”, de manera que así reflejan una relación social entre personas que equiparan, entre ellas, sus diversos trabajos como trabajo humano³⁴⁵. Magia y fantasmagoría rodeada una vez más, de niebla³⁴⁶, que Benjamin asocia a la existencia alegórica de los objetos, como “un infierno que bulle en el alma de la mercancía” y que en el precio se apacigua³⁴⁷. Es el momento en que deja de ser intercambio de mercancía para entrar en la esfera del consumo. La niebla donde la medida de los valores de las mercancías tantea su ideal, bajo el asecho de la aparición del dinero contante³⁴⁸.

345 *Ibidem*, pág. 102-105.

346 *Ibidem*, pág. 108. Magia, fantasmagoría y niebla, son las palabras que utiliza Marx. Y en la página siguiente: “Más precisamente porque las relaciones personales de dependencia forman la base social dada, los productos y los trabajos no necesitan adoptar una figura fantástica” (...) y utiliza otra metáfora religiosa: “El diezmo que se paga al cura es más caro que la bendición de este”.

347 BENJAMIN, W. (1927) *Op. cit.* Pág. 375. “Cómo alcanza precio la mercancía, es algo que nunca se puede adivinar del todo, ni en el curso de su producción, ni con posterioridad, cuando se encuentra en el mercado. Exactamente lo mismo le ocurre al objeto en su existencia alegórica. No le han predicho desde la cuna a qué significado lo elevará la cavilación del alegórico, Pero una vez que ha adquirido ese significado, siempre lo puede perder en favor de otro significado. Las modas de los significados cambiaban casi tan rápidamente como cambia el precio de las mercancías. De hecho, el significado de la mercancía se llama precio; en cuanto mercancía, no tiene otro significado. Por eso, en la mercancía el alegórico se encuentra en su elemento. Como ‘flaneur’, se ha compenetrado con el alma de la mercancía; como alegórico, reconoce en la -etiqueta del precio-, con la que la mercancía entra en el mercado, el objeto de su meditación -el significado-. El mundo en el que este novísimo significado le resulta familiar no se ha vuelto más amable.”

348 MARX, Karl. (1867). *Op. cit.* Pág. 143.

6.b

La Cappella Sasseti y otros mecenazgos

Paneles 43 a 45

Cuarto ciclo

Si regresamos unas páginas atrás, a aquel espacio vacío como el de la sala de un tribunal del que hablábamos, notamos que no se trataba de otra cosa que de las relaciones entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo colectivo y el yo. Reproducíamos entonces, las palabras de Marx, donde la plusvalía resultaba al incorporar fuerza de trabajo viva, es decir lo animado, sobre lo inanimado. Esta relación no sería otra que la que vimos en el capítulo primero; el panel C, y sus órbitas como trayectorias del movimiento que produce la confluencia de la dialéctica entre los paneles A y B. Pero los deseos de Warburg tenían una dirección bien distinta a la de la plusvalía. Si bien la ambición de conocimiento podría ser comparada como una tonalidad tenue, si cabe, de otras ambiciones de tonalidad menos ingenuas, como son las económicas y las de poder, sin duda Warburg en su Atlas, demuestra su notabilísima personalidad crítica a estos caracteres, así como a las normas de conducta a las que este entorno social creemos, lo obligaba a conservar. En sus comienzos, Warburg parece mostrar un comportamiento de adolescencia rebelde, rechazando la herencia que le correspondía por primogenitura. De algún modo pareciera encarnar una autocritica en su condición de descendiente de judíos, asumiendo como cierto el consabido prejuicio, remarcado en sus antepasados banqueros. El historiador lo hace a través de la acaparación y difusión de conocimiento, pero luego él mismo parece darse cuenta, como veremos en el siguiente ciclo; su auto-revelación sobre la similitud en cuanto a acumulación, y la relación de esta temática con las ideas de sobreabundancia que la astrología asociaba habitualmente con el planeta Júpiter, sobre las que también Warburg estudiaba.

Derrida, también con antepasados judíos, hace un estudio crítico sobre la condición de ciencia judía del psicoanálisis. El análisis lo hace enmarcado en un discurso en el Freud Museum, y la relación entre religión y ciencia que es lo que nos interesará en este trabajo, y que era motivo de interés igualmente en Warburg, es analizada minuciosa, y hasta diríamos obsesivamente, por Derrida en “Mal de archivo. Una impresión freudiana”. Lo que parece motivarlo, es sobre todo la similitud que Freud mismo señalaba entre su técnica y la arqueológica. Y allí mismo es donde sobreañade la observación de que el psicoanálisis intenta volver al origen vivo de aquello mismo que el archivo pierde³⁴⁹. Como siempre, Derrida cuestiona autoridades, en este caso la autoridad que algunos otorgan al psicoanálisis, de transformar a través de los métodos de desciframiento del archivo, el estatuto mismo del objeto del historiador³⁵⁰. Sobre la realidad de que no podemos preguntar a un muerto sobre si considera su creación como algo netamente judío, añade la observación de que en la compulsión de su estrategia institucionalizante, Freud ha repetido una lógica patriarcal no exenta de otorización de esos “fantasmas”, a los que Freud si se permite preguntar, pero que luego hace desaparecer (y nos permitiremos ir más allá quizá, de lo que Derrida mismo solamente insinúa), en

349 DERRIDA, Jacques (1995). Op. cit. Pág. 99.

350 Ibídem, pág. 64.

el momento falocéntrico de goce por objetivo conseguido, en que “¡Las piedras hablan!”, a partir del que, no solamente se hace desaparecer ese Otro, sino que el archivo mismo es descartado³⁵¹. El pensador argelino-francés se remonta los orígenes de la palabra archivo, para hacernos entender que el poder que traía consigo la acumulación de datos, estaba en el erguirse como intérprete de los mismos³⁵². Es él, quien relaciona la condición inmaterial del archivo, cuando todavía no habíamos sucumbido a Internet, con la naturaleza espectral de lo que era objeto de Freud; la memoria viva o espontánea en oposición a la compulsión de repetición³⁵³.

Los sistemas de clasificación de una biblioteca, como bien explica S. Settis, pueden, con sus estructuraciones tanto lineales como jerárquicas, ejercer una influencia sobre sus usuarios, incluso sobre larguísimos períodos de tiempo³⁵⁴. El estudio de estos sistemas, y de las diferentes transformaciones a las que fue sometido en la biblioteca warbureana, ya sea por expreso deseo de su creador, por su expansión, o por su traslado a Londres, resulta bastante esclarecedor para el estudio de la figura de Warburg. Su disposición final quedó en cuatro plantas. La planta cuarta era de la “acción” (Historia y estructuras sociales), la tercera, de la “orientación” (religiones y filosofías), la segunda de las “palabras” (Literatura y estudios clásicos) y, finalmente la primera de la “imagen” (Arqueología y Arte). El edificio se completaba con una sala de lectura en la planta baja y un archivo de publicaciones periódicas en el sótano³⁵⁵. La biblioteca debía guiar de la imagen visual (*Bild*) al lenguaje (*Wort*), de allí a la religión, y a la búsqueda de orientación sobre patrones de comportamiento, desde los históricos a los actuales. Su disposición anterior suponía una radicalización de la idea de la expresión (*Bild und Wort*)³⁵⁶, de la que, al parecer, habría recapacitado Warburg con su experiencia vital.

En las láminas correspondientes a este capítulo, vemos cómo la batalla por el poder se disfraza de lucha por un triunfo religioso, como todavía ocurre hoy, de modo parecido. En el magnífico trabajo de la Capella Sassetti, Ghirlandaio da cuenta de cómo el poder empieza a estar en manos del capital económico también. La alta burguesía, como la nobleza, paga tributo a la iglesia para que le otorgue una espiritualidad, que todavía tiene forma de conocimiento, pero ya brinda una cierta idea de pertenencia a algo más elevado. No lo hace, sin cierta rebeldía; ahora ya sabemos que no es el “jardinero astuto”, encarnado en un pintor, quien hace aparecer a la ninfa etérea en la escena religiosa con intención puramente estética. Es la familia banquera de los Tornabuoni, que han conseguido aquí el mecenazgo del coro de la basílica de Santa María Novella, quienes “dejan pasar” esta aparición profana, donde no hay blasfemia, pero “salen mal parados el arte y la religión” en beneficio de los banqueros³⁵⁷. Los Sassetti, por su parte, contratarían los buenos servicios de Ghirlandaio como retratista, para que su familia quedara bien reflejada, y como tal, autorizada a considerarse “piadosa”, en una escena religiosa de la basílica de Santa Trinidad.

351 *Ibidem*, págs 99-102.

352 *Ibidem*, pág. 10. “El sentido de ‘archivo’, su solo sentido, le viene del arkheion griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban. A los ciudadanos que ostentaban y significaban de este modo el poder político, se les reconocía el derecho de hacer o de representar la ley. (...) se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos.”

353 *Ibidem*, pág. 19. “E incluso la compulsión a la repetición, sigue siendo, según Freud, indisoluble de la pulsión de muerte.”

354 SETTIS, Salvatore (2010). *Op. cit.* Pág. 39.

355 *Ibidem*, pág. 119-120 (Plano de tipo arquitectónico). En la ampliación previa en Hamburgo de 1926, a esta que describimos como final ya en Londres, se apreciaba una configuración no desarrollada del todo en la que Antropología y Religión compartían planta en la primera, mientras que la Literatura estaba en la tercera (al revés, de algún modo a la disposición final). En la cuarta ya estaban formuladas conjuntamente, y del mismo modo que en su forma final, la Historia y las formas sociales de estructuración de la vida.

356 *Ibidem*, págs. 65-67.

357 GOMBRICH, E. H. (1970). *Op. cit.* Pág. 117.

Warburg ya se había encargado años antes de identificar cada retrato de los Sassetti y de los Medici que aparecerán en el panel 43 de su Atlas. Y es en esta última basílica, en la que yacerían los restos de Francesco Sassetti. Los Dominicos de Santa María Novella, donde estaban sus otros antepasados, se negarían a que quedasen representadas escenas del santo de su nombre; san Francisco. Esta investigación de la Última voluntad de F. Sassetti, es la que lo llevaría a escribir sobre la neutralización y armonización de los partidismos apasionados, dentro de la mente del individuo, como espacio de origen del florecimiento de la cultura. Como lugar de fertilización mutua entre filosofías opuestas³⁵⁸. Y es que, aunque Warburg deplorara, según Gombrich, la dependencia en Nietzsche de la intuición onírica, pocos estudiantes podían sustraerse a su influencia. La obra “Origen de la tragedia”, y las polaridades de la mente humana, continuará sustentando el estudio de los estados psicológicos en las actitudes de los hombres hacia los astros, como también influiría en Warburg, la obra “La gaya ciencia”. En esta última, lo veremos de modo más directo, en la referencia hacia la búsqueda de dioses, que creemos fundamental en Warburg, y cuyo eco no dejaría de ser menos hondo. Este modo de pensar “a hachazos”; como algunos denominan, resuena en un fragmento que es especialmente famoso del Libro tercero: el de “El hombre frenético”, que no dejaba de gritar su “-¡Busco a Dios!-” provocando la burla y unas sonoras exclamaciones en forma de pregunta; “-¿Se ha extraviado como un niño?-”, o “-¿Se ha escondido?-”. Pero leamos el fragmento que continúa a esto:

-¡Nosotros lo hemos matado!- Vosotros y yo (...) ¿Pero cómo hemos hecho esto? ¿Cómo fuimos capaces de bebernos el mar hasta la última gota? ¿Quién nos dio la esponja para borrar todo el horizonte? ¿Qué hicimos cuando desencadenamos esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? (...) Dios ha muerto ³⁵⁹.

Regresemos ahora, a esa aversión de Warburg a la dependencia de la intuición onírica en Nietzsche. En su análisis de la voluntad, Nietzsche plantea dos tesis: primero, que para que surja, debe existir una representación de placer y disgusto, y segundo, analizando un estímulo impetuoso, su identificación como placer o disgusto es hecha por un intelecto que interpreta. Para el filósofo, este “intelecto que interpreta” trabaja en nosotros fundamentalmente de modo inconsciente³⁶⁰. Analizaremos en este trabajo la voluntad, si bien en principio voluntad es facultad de decidir la conducta, desde una tardía acepción de su significado, es también significante de deseo, aunque éste último incluya cierta vehemencia; la de un movimiento más afectivo. La voluntad en Nietzsche, es uno de los fantasmas y fuegos fatuos del “mundo interno”. Una voluntad que establece la causalidad como empiria³⁶¹. Precisamente el liberarse de esta voluntad, es lo que llevaría al “Crepúsculo de los ídolos”. Esto nos lleva a la anotación que se cree warbureana, sobre “la Fortuna como símbolo discutido del hombre que se libera” (Panel 48). Sin embargo, tanto en la idea de la invocación a la Fortuna a través de la música, como vimos en el capítulo anterior, como

358 Ibidem, págs. 162-163.

359 NIETZSCHE, Friedrich.(1882). p. cit. Pág. 439-440.

360 Ibidem, pág. 442. Es señalado como una de las fundamentales oposiciones entre el pensamiento de Nietzsche y el de Schopenhauer en las notas a pie de Germán Cano. En el capítulo nueve, como se verá, partiremos de la idea freudiana de la “indestructibilidad del deseo”. Aquí de momento, no podemos adentrarnos en los campos filosóficos del origen de éste, ni de la voluntad, aunque Nietzsche señale que “todo sufrimiento es una excitación de la voluntad”, de momento solamente lo mencionaremos a modo de adelanto para lo que se estudiará en el capítulo nueve.

361 NIETZSCHE, Friedrich.(1889). *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*. Pág. 64. La referencia al título del libro, y a la idea expresada a continuación aquí, sobre la liberación de esta voluntad, están atendidas en el capítulo ocho, y contenida en la página 56 de éste volumen nietzscheano.

en la apelación al deseo y/o voluntad, en el contexto de la búsqueda de Dios nietzscheana, ya se puede intuir la necesaria existencia de un tipo diferente de conducta de la voluntad. Se trata de la intuición de otra entidad admirable, diferente de estas secciones que analizan la admiración por el fuego, por la belleza o por el conocimiento. La intuición warburgeana, nos atreveremos a indicar que comienza aquí, con el contenido de barbarie y de civilización que implica el encargo a un artista de retratos, para empoderamiento todavía mayor, de notables con suficiente poder en la época, y que, sin embargo, se veían necesitados de la aceptación de la Iglesia. Esta necesidad cubría la de que la masa diese por válidos y de indudable carácter divino sus argumentos, que sabemos, eran económicos. Pero también entonces, estos notables de la época satisfacían deseos y necesidades tan contemporáneos como los de los coleccionistas de arte crítico y/o político de hoy día; la utilidad funcional de limpiar conciencias. Una vez más, allí donde la expresión del precio se hace imaginaria, ya que no podemos hablar de mercancías³⁶².

Y no es otra cosa que la herencia de esos “buenos europeos”; ricos, sobrecargados, y deudores herederos de milenios de espíritu de Europa. Entre esas deudas, Nietzsche destaca, claro está, la del cristianismo. Incluso la de los que son contrarios a esta fe, como él mismo, aun reconociendo a sus antepasados como; “cristianos de honradez despiadada” dispuestos a sacrificar todo en virtud de su fe³⁶³. En su caso, dicha fe sería, esta “mujer vieja y espantosa” a la que refiere como la “verdad”³⁶⁴, en sus poemas.

362 MARX, Karl. (1867) Op. cit. Libro Primero. Tomo primero. Pág. 141.

363 NIETZSCHE, Friedrich.(1882). Op. cit. Pág. 587.

364 *Ibidem*, pág. 586. En los poemas posteriores a este libro; “Canciones del príncipe Vogelfrei”, subraya esta idea: “amé a una moza, horrosamente vieja: / “la verdad”, se llamaba...”

6.c

Artistas, instituciones y creencias

Atenderemos aquí, al efecto mercantil de arte contemporáneo, a la especulación bursátil a la que está sometido, y a la peligrosidad de este hecho en el momento actual, posterior a la crisis de 2008. Una crisis que se explica generalmente, de modo sencillo como producida por especulación monetaria. En 2009, la revista *Lápiz* publica un ensayo póstumo de José Antonio Ramírez. De él, subrayamos su referencia al precio del arte como mercancía, establecido desde unos consumidores que alimentan la visión de este arte actual, desde su vertiente semicultural más que de la de una visión de verdaderos entendidos³⁶⁵. Lo hace detallando artistas concretos; y señalaremos dos de ellos relacionados con los eventos del Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona. En sus piezas, todo en dinero consumido en la producción de la obra, incluso su plusvalía, está reflejado directamente: Daniel Chust Peters (Brasil, 1965), y su despliegue expositivo de 12.000 euros en billetes de 5 euros (2004) y María Eichhorn (Alemania, 1962), con su impresión de facsímiles de todas las facturas implicadas en el gasto relativo a la exposición (2004)³⁶⁶.

La idea de esta reivindicación de un proceso limpio y transparente es directa referencia de la representación independiente del valor de cambio de la mercancía, cuestionada en su existencia puramente simbólica, reflejo llamado a desaparecer y sustituible, por tanto, por signos, según Marx³⁶⁷. El carácter simbólico del billete, en el artículo del historiador, es destacable también. Cesare Pietroiusti (Italia, 1956) actúa performativamente, engullendo un billete 500 euros entero, para su posterior conversión y fotografiado en forma de mierda (2007). La inversión de la retorta alquímica que produciría oro, también referida por Marx³⁶⁸. No por nada, el comisariado de Okwui Enwezor (Nigeria, 1963-2019), para la Bienal Venecia 2015 titulada “Todos los futuros del mundo”, incluía una lectura permanente de “El Capital” de Marx en el Pabellón Central. El arte es un valor que puede tener todas las características de signo arbitrario del dinero. Las casas de subastas toman, hoy día, el protagonismo en el mercado. El arte comienza a utilizarse como medio de comercio global entre individuos y coleccionistas con capitales acumulados, muchas veces de dudosa legalidad. El artista pasa de ser un outsider, a ser un modelo de pruebas de innovaciones post-fordistas. Bajo la ley por la que, una mercancía artística contemporánea es perfectamente volátil, su precio puede ascender o descender especulativamente tanto o más que el de los fondos de crédito. Así, el mercado da estructura a la práctica artística actual, parafraseando a McLuhan; “The market is the médium³⁶⁹”.

Y es que “todo se hace vendible y comprable. La circulación se convierte en la gran retorta social”, de donde todo sale en forma de dinero. Es el atesoramiento, donde “el poder social deviene poder privado”. Hablábamos, en el capítulo anterior de artistas de la acumulación, pero aquí se trata, utilizando las mismas imágenes que Marx, del mito de Sísifo y también de la historia sin fin del conquistador; cuando llega arriba debe recomenzar, o bien, cuando conquista un país, encuentra

365 RAMÍREZ, Juan Antonio. (2009). “El arte no es el capital”. Artículo en la revista *Lápiz*.

366 VV.AA. (2005). *CASM Vol 1. Cash*. Comisariada por Ferran Barenblit. Págs. 68-77.

367 MARX, Karl. (1867). Op. cit. Págs. 175.

368 Ibídem, págs. 154 y 178.

369 VV.AA. (2010). *Art Since 1900. Volúmen 2 “1945 to present”*. Págs. 732-734.

una nueva frontera. Ese incesante atesorador, no es más que el producto de que el carácter del dinero es cualitativamente ilimitado, pero cuantitativamente limitado³⁷⁰. Con lo que la acumulación parece desvanecerse; como el arte efímero. Aunque tal vez, sin siquiera la memoria de haber sido un hecho, que el arte efímero sí procura. El atesoramiento excesivo estanca el flujo de circulación de mercancías³⁷¹, y las donaciones masivas a museos de colecciones privadas comienzan a oler a estancamiento; a oler mal³⁷². Es en el momento en que el capital dinerario deja de poder expresarse como “dinero que incuba dinero”³⁷³. Y el texto referente a dicho estancamiento en Marx, merece ser citado:

...y esta masa queda almacenada e invendible, entonces no sólo se paraliza el proceso de valorización del capital durante ese lapso. Los desembolsos (...) que exigen la conservación de ese acopio constituyen positivamente una pérdida. El comprador que finalmente adquiera el producto se reiría del capitalista si éste le dijera: “mi mercancía no se pudo vender durante seis meses, y su conservación (...) además me ha ocasionado X gastos varios”. “Tanto peor para usted”, dice el comprador, “puesto que a su lado hay otro vendedor cuya mercancía no estuvo pronta sinó anteayer. La mercancía que usted me ofrece es invendible (...) Por tanto tiene que vender más barato que su competidor”³⁷⁴.

Y es que también en el arte, se puede hablar de productos “frescos”. A ello hace referencia la, ya famosa pieza de Eugenio Merino (España, 1975), con una representación realista escultórica de Franco en un refrigerador de los que se utilizan para refrescos. En 2019, pudimos verlo también trabajar una pieza con otro artista de más renombre; Santiago Sierra (España, 1966). Creador de una habitual controversia moral y política, que en el artículo de J. A. Ramírez, es citado con referencia a la remuneración por trabajos absurdos y/o incluso algunos que implican explotación sexual, preguntándose, el autor del artículo, si estamos seguros de que los trabajos considerados ordinarios, tienen para los trabajadores más “sentido” que los que encarga Sierra en sus piezas³⁷⁵. Pero en el mercado español también se trabajan obras en estas direcciones temáticas, si utilizar el recurso del escándalo. Así, en la línea temática, destacamos, por ejemplo, a Daniel García Andújar (España, 1966). Y cabe ser mencionado en este capítulo por su “Postcapital Archive” (1989-2001)³⁷⁶. Son tipos de trabajo que funcionan como islas de almacenamiento. Este artista, además, es un notable activista crítico en el pensamiento sobre la injusticia en cuanto al acceso a la tecnología y a los recursos, en relación y con vistas al futuro, y al incrementable y notorio acceso cada vez más minoritario a sistemas sanitarios innovadores, e incluso a mejor alimentación. El artista Joan Fontcuberta (España, 1955), por su parte, en “El beso de Judas”, habla de un espíritu como efecto del tiempo como duración y como memoria³⁷⁷. Su personalísimo trabajo, en ocasiones se convierte

370 MARX, Karl. (1867). Op. cit. Págs. 178-180.

371 Ibidem, pág. 196.

372 VOZMEDIANO, Elena. (2016) “Alianzas entre las Américas. Sobre la donación de Patricia Phelps de Cisneros al MoMA”. Art. En *El Cultural*. https://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=38743 (consultado 31 de marzo de 2019)

373 MARX, Karl. (1885) Op. cit. Libro Segundo. Volumen primero. Pág. 65.

374 Ibidem, pág. 173.

375 RAMÍREZ, Juan Antonio. (2009). “El arte no es el capital”. Artículo en la revista *Lápiz*. Nº257. Pág. 48.

376 <http://www.danielandujar.org/2008/07/17/library-postcapital-archive/> (consultado 13 de septiembre de 2018)

377 FONTCUBERTA, Joan. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Pág. 56. “Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria (...) Algo más adelante Fontcuberta sigue: “parecía querer recordarnos que la realidad es un efecto del espíritu y que el espíritu es un efecto del tiempo. Tiempo como duración, pero también tiempo como referencia al pasado formalizado en la memoria.”

en una exposición documental de un hecho ficcional. En 1997, demostrando lo fácilmente que la opinión pública puede manipularse, desplegó un monumental material sobre Ivan Istochnikov, que todos creyeron, y que lo presentaba como un cosmonauta ruso que desapareció en plena misión espacial a bordo del *Soyuz2*, en 1968. Era un montaje, un sistema que ya comienza a tener denominación; la ficción documental.

Reconociendo que, en este apartado, por momentos parece que vamos mencionando los artistas de menos reconocidos a más, diremos ahora que tal vez en España, se pueda decir que el artista con más nombre dentro de la corriente de los que trabajan con la crítica institucional sea Antoni Muntadas (España, 1942). Obras como “The File Room”, abundan valientemente en los temas de censura y archivo³⁷⁸. En 1989, comienza con un encargo de la televisión estatal española de un filme sobre su trabajo. El encargo le daba acceso a los archivos de la historia franquista. El resultado es que su trabajo no se retransmitió, aunque se lo hayan pagado, pero dio pie al inicio de un archivo de censuras.

Mencionaremos a Pedro G. Romero (España, 1964), aunque lo retomaremos más adelante también, no puede dejarse de hacer una mención apartada en este capítulo, cuyo comienzo estaría marcado con una gran imagen sobre una de las realidades de la institución de la Iglesia Católica. Y, si lo apartamos de otros del panorama local, es porque se trata del trabajo que más se puede señalar como “monológico”, bajo la catalogación nietzscheana; si consideramos la creencia en una fe como testigo, pero también como compañía; entonces la creación de una obra artística, desde luego, apunta al “olvidarse del mundo”. El “monológico” sería pues, un arte que “descansa en el olvido”, y, por tanto, dicho de un modo quizá más poético de lo que al mismo artista le gustaría, pero literal de Nietzsche “constituye la música del olvido³⁷⁹”. Su “Archivo FX”, iniciado en 1999, es un catálogo de imágenes que comienzan en el marco de la política anticlerical en España. Sobre todo, se trata de fotografías de iglesias, y de esculturas religiosas destruidas durante la Guerra Civil y las insurrecciones anteriores a la misma. A las imágenes, P. G. Romero, les coloca nombres de movimientos, artistas y obras de la vanguardia europea del XX. Su sistema de tesoro hace reflexionar sobre la similitud entre el poder ritual religioso, y el de las fantasmagorías fetichistas que las artes pueden ejercer. Situado entre la ficción y la documentación, es análogo al del “Atlas Group”. Dicho grupo, consiste en un colectivo artificial, creado también en 1999, por el artista Walid Raad (Líbano, 1967). El sistema de almacenamiento de los dos archivos, en su formato para Internet es coincidente; tres tipos de documentos. En el último caso se trata de piezas sobre la guerra del Líbano y consigna documentos con una autoría, algunos encontrados y otros anónimos, y añade obras creadas por el “grupo”, como un catálogo con fotos de modelos de coches que fueron utilizados como coche bomba durante dicho conflicto bélico. Éstas últimas destacan por la capacidad de desafección de la mirada, como vemos en ciertas piezas de H. P. Feldmann³⁸⁰, y que el artista explica diciendo que muestra una manera en que la historia puede ser narrada en un hipotético y plausible futuro; uno que ninguno deseamos, claro está.

378 Antoni Muntadas, «The File Room», 1994 <http://www.medienkunstnetz.de/works/the-file-room/> (consultado 13 de septiembre de 2018)

379 NIETZSCHE, Friedrich.(1882). Op. cit. Pág. 573.

380 En el capítulo siguiente, en el apartado de artistas, se menciona la obra de Feldmann; “Los Muertos” (1967-1993), sobre la banda de activismo político ilegal “Baader Meinhof”.

Así, recordando lo comentado sobre el componente de “frescura” en el arte, nos gusta pensar ahora, en la obsolescencia. Tanto de la idea del poder ritual de la iglesia, como de la del poder ritual del arte. Con el artista David Bunn (Estados Unidos, 1950), pensamos en la obsolescencia de los sistemas archivísticos en sí. Este artista trabaja adquiriendo archivos reales que quedaron en desuso tras su digitalización. En su obra “Double Monster” (2000), examina la fisicidad del catálogo de fichas como una alegoría de la caducidad del cuerpo humano, ya que se compone de un fichero de una librería y de uno de anatomía y patologías.

Francesc Abad (España, 1944), ahonda en la memoria histórica, una temática que abordaremos algo más en capítulos posteriores. En su trabajo “Camp de la Bota³⁸¹” (2004), investiga esta playa como “lugar de la memoria”, destacando grabaciones como memoria oral, al mejor estilo Lanzmann. En 2006, investiga sobre las 18 tesis de la historia de Walter Benjamin, y en su tributo, nos hace llegar al lugar donde pensamiento del filósofo nos indica que una cita ocupa la función más de un “extrañamiento” que la de “Hacer revivir el pasado”, es decir, citándolo, interrumpe su contexto³⁸². Esta pieza referida; “Bloc W.B.”, nos sumerge en una red de relatos de diversidad abrumadora que intentan, una vez más, una cartografía imposible.

Pero no es solamente masculino, por fortuna, es espacio local para los artistas de la crítica institucional. Cristina Lucas (España, 1973), por ejemplo, aunque su trabajo aborda generalmente crítica contra el sistema patriarcal, en su exposición “Es Capital” de 2014, atiende a la obra de Marx en el contexto de la actualidad. Lo hace a través de fotografías, documentos y, sobre todo, vídeos de entrevistas; la pieza “Capitalismo filosófico”. En cada vídeo, pregunta sobre conceptos filosóficos como la muerte (a empresas funerarias), la belleza (a clínicas de cirugía estética), y la verdad (a gestoras y empresas de abogados), intentando así, establecer relación entre los conceptos y el uso que de dichos conceptos hacen las empresas que los manejan como actividad comercial. También nos interesará muy especialmente, hacer notar el trabajo de Dora García (España, 1965), que refleja su obra investigadora en la utilización de toda clase de medios artísticos, y es incluso innovadora en la creación y/o utilización de medios extra-artísticos para ello. Entre sus intereses temáticos, destacan el psicoanálisis más actual, y, sobre todo, las interacciones con uso de poder, que se crean en las relaciones interpersonales a partir de la posesión o no de ciertos conocimientos o información. No es su temática única, sin embargo, parece destacar en trabajos como sus vídeos “Helicóptero” (2017), “Segunda vez” (2018), o “La lección respiratoria” (2001). La creación de conocimiento como labor del artista, es abordada también, en “Libros exhaustos” (2013), donde da cuenta de las reuniones e interpretaciones del “Finnegans Wake” joyceano. También aborda el tema, en el cuestionamiento y búsqueda de soluciones sobre la imposibilidad creciente de ejercer tareas artísticas remuneradamente. Lo notamos en varios trabajos suyos, entre los que destaca “Los artistas verdaderos no tienen dientes” (2009-en proceso).

El vínculo de esta última artista con Latinoamérica, como es el caso de muchos otros autores locales, nos servirá para introducir creadores de la América hispana. Si bien allí, la temática de este capítulo es más que frecuente, como es el caso de la obra de Tania Bruguera (Cuba, 1968),

381 <http://www.francescabad.com/campdelabota/> (consultado: 11 de octubre de 2018)

382 GUASCH, Anna María (2010). Op. cit. Pág. 300.

o de algunas piezas de Antonio Caro (Colombia, 1950), por poner solamente algunos ejemplos, nos detendremos en un caso específico. Lo haremos haciendo notar una vez más, que se trata de un catálogo sin pretensiones totalizadoras ni de exclusión. León Ferrari (Argentina, 1920-2013), se manifestaba anticlerical de un modo radicalizado. Era claro en señalar cómo la idea de la culpabilidad que fomenta la Iglesia católica está siempre materializada en memoria. Ya hemos visto, en el apartado relacionado con el Atlas de Warburg de éste mismo capítulo, cómo Nietzsche reconocía la herencia y deuda con la fe de occidente. León Ferrari parece continuar con esta idea, con su manera original de imaginar una conciencia similar a la del humano vivo, en el ser colocado en el supuesto “más allá”; relacionando las ideas de castigo y condena en ambos espacios, denuncia la facilidad con la que esta herencia nos ayuda a asimilar como inevitables, los abusos de poder y la intolerancia en la sociedad³⁸³. Su trabajo continúa la reflexión en dirección a la relación entre arte y ética, desvinculándolo, a su entender, y apoyando el pensamiento según el cual observamos que los artistas del Renacimiento eran geniales, pero que hacían cosas horribles y antiéticas, a su entender, como dar respaldo a la idea del infierno³⁸⁴. Se trataría de la contradicción entre los sentimientos considerados inmorales, que entrañan un cierto poder de llegar a convertirse en actos, cohibido en la vigilia mediante una retención que desaparece en estado de reposo. Freud es quien nos hace atender a estas escondidas debilidades morales de nuestra alma³⁸⁵. Y Ferrari, nos invita a pensar en la creación de este infierno, como un “constructo tecnológico”, que apuntaría a crear culpa sobre esas debilidades morales, del mismo modo que, como vimos, no sabemos bien si se trata de otras construcciones tecnológicas, que pueden ser en realidad capaces de originar ellas mismas, esa fuerza de cohibir en la vigilia impulsos que, solo exageradamente, podrían considerarse debilidades. De ese modo, empujamos esos impulsos al terreno del sueño, en el que, la imagen infernal que soñamos puede ser imaginaria, aunque el sentimiento de miedo es real. Y creemos aquí, que no se atiende suficientemente los efectos de ese mismo sentimiento, que afectarían en la vigilia, ya que son efectos igualmente reales³⁸⁶. Ferrari fue autor de muchas obras controvertidas, como “La civilización” (1965), que invita a la reflexión al modo nietzscheano sobre “el castigo y la culpa”, continuando su idea de que “el cristianismo es una metafísica del verdugo³⁸⁷”. La crítica a las estructuras de manejo de saber es bastante frecuente en las prácticas contemporáneas, así, por ejemplo, los dibujos-montajes de Nidhal Chamekh (Túnez, 1985).

En referencia concreta a los retratos de familias con poder económico del Renacimiento, que es motivo de minucioso estudio en Warburg, como vimos, merece la mención a Patrick Falgenbaum (Francia, 1954). Este artista trabaja con fotografías en blanco y negro, en las que dispone familias de la aristocracia italiana en sus salones, al modo en que lo hacían los artistas renacentistas. El lujo de su entorno, sumada a lo estático de unos personajes, que en la pose se auto-otorgan dignidad, se suma al poder que otorga tradicionalmente el retratismo.

383 FERRARI, León. (2016) *Ferrari por León*. Pág. 33. “Para entrar en el mundo de la fe, en el mundo de los desatinos, hay que abandonar parte de la inteligencia y de la capacidad de razonar para no tropezar con la necesidad de creer, por ejemplo, que es justo castigar en el más allá a los que no piensan como vos y, al mismo tiempo, condenar las torturas en el mundo contemporáneo. Es necesario algún mecanismo mental para que no moleste esta contradicción...”

384 *Ibidem*, pág. 61.

385 FREUD, Sigmund. (1900). Op. cit. Págs. 124-125.

386 Analizaremos esto en Freud, dándole la importancia correspondiente, al comienzo del capítulo siguiente.

387 NIETZSCHE, Friedrich.(1889). Op. cit. Pág. 69.

Finalmente, nos tocará en esta suerte de orden inverso de cotizaciones de obras y artistas, que hemos creado por momentos en el capítulo, hacer mención de algunos de los internacionales más destacados. Sobre todo, en atención al efecto mercantil del arte, lo haremos destacando a tres artistas que no pueden omitirse. Maurizio Cattelan (Italia, 1960), es un artista al que acostumbramos a reconocer por los cuestionamientos mordaces de la autoridad. Con obras como “L.O.V.E.” (2011), una enorme escultura de una mano con el dedo mayor desafiante, apuntado a un centro financiero milanés, o su famoso “La Nona Ora” (1999), donde el papa es abatido por un meteorito. También por su cotización en el mercado, da cuenta de la facilidad con que se puede empatizar con el público en obras de contenido crítico y/o político, aunque sea una contradicción, por momentos, pensando quiénes son los compradores. Asimismo, el caso de Damien Hirst (Reino Unido, 1965), parece no ser objeto de ningún cuestionamiento; él mismo se autoproclama empresario y coleccionista antes que artista. Y su operación de venta de obra propia masivamente, en el mercado de subastas, el mismo día del estallido de la burbuja financiera de 2008, da que pensar sobre el poder que otorgan los accesos a la información privilegiados, en los momentos indicados. Jeff Koons (Estados Unidos, 1955), es probablemente antecedente de la actitud de este tipo de artista. Si bien en sus orígenes, la presentación de aspiradoras en vitrinas en los '80, utilizaba el Ready-made a modo crítico, actualmente el suyo, es identificado como arte mercantil, fomentado por la explotación de la difusión de su vida privada, y por el abuso de la estética Kitsch, que, aunque pueda entenderse como crítica, también puede ser comprendido como creación de productos de fácil consumo.

Para terminar el apartado de alguna manera algo más abierta, y fuera de el orden de cotizaciones mencionado, nombraremos también a Amy Sillman y R. H. Quaytman (Estados Unidos, 1961 y 1955) y al colectivo Claire Fontaine (Francia, 2004), que merecen ser mencionados también, en este capítulo.





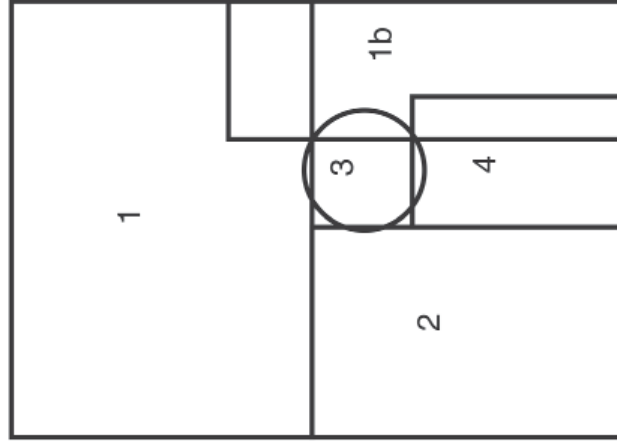


Figura 7
Paneles 46 a 47

- 1- Nacimiento de Juan Bautista. Domenico Ghirlandaio. Fresco, 1486. Florencia, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni. (Panel 46)
- 1b-Detalle "mujer portando enseres" de pieza descrita en fragmento anterior de esta figura). (Panel 46)
- 2- Judit con la cabeza de Holofernes. Domenico Ghirlandaio. Pintura, 1489. Berlín, Staatliche Museen, Gemaldegalerie. (Panel 47)
- 3- Venus Virgo. Medalla de Giovanna Tornabuoni (reverso) Niccolò Fiorentino (?). Hacia 1486. (Panel 46)
- 4- Judit saliendo del campamento de Holofernes. Escena aneja: descubrimiento del cadáver de Holofernes. Sandro Botticelli. Pintura, hacia 1470. Florencia, Galleria degli Uffizi. (Panel 47)

7. Capítulo VII

7.a

Ninfas y profetas. Feminismo y postmemoria

Comenzaremos este capítulo desde la lectura del libro de los sueños de Freud. Será una lectura nada exenta de crítica, que, aunque podría considerarse “fácil”, ya que algunos modos de pensar creerían estas anotaciones mero traslado de expresiones y maneras a nuestros tiempos. Otros casos en los que se dibujará al modo medieval, un índice de largos dedos, entendido metafóricamente, sobre las páginas de “la interpretación de los sueños” o las de “La histeria”, se tratarán de observaciones a la lectura re-focalizadas con un carácter práctico. Se combina y contrasta, en este sentido, esta lectura con otras lecturas del pensamiento freudiano más actuales, así como se permitirán durante el discurso, algunas derivaciones de la temática consideradas oportunas. Una cuestión clave, como es la de la relación entre memoria e identidad, por ejemplo, será una deriva del desarrollo discursivo dentro de este apartado epistemológico. Si bien en el capítulo anterior, el abordar el concepto de otredad se puede considerar anticipatorio a esta temática, aquí se hará fundamentalmente en cuanto a la identidad relacionada con asuntos de género. Y nos detendremos especialmente en las ideas innovadoras de una pensadora canadiense; Marianne Hirsch. Esta escritora, además de psicóloga, estaría según creemos, bastante de acuerdo en comenzar una suerte de introducción a la temática a través de Freud.

Así, pues, en una recapitulación sobre el capítulo freudiano, dedicado a la memoria como material de la elaboración onírica³⁸⁸, atenderemos a la “libre disposición del sueño sobre recuerdos inaccesibles a la vida despierta”, así como al “dominio del sueño sobre el material infantil, que, como sabemos, cae en su mayor parte en las lagunas de la capacidad consiente de recordar”. Freud menciona la “singular predilección de la memoria onírica por lo indiferente y poco atendido”. Utilizaremos aquí, el propio resumen de Freud sobre los capítulos dedicados a la elaboración onírica³⁸⁹; la tarea de los sueños estaría entre el establecimiento de las ideas latentes con la formación de contenidos manifiestos, y la transformación de las ideas inconscientes en contenido latente; una transformación que sería función exclusiva del sueño, cuyo estudio del modo tan diferente al del pensamiento despierto, sería la fundamental aportación de freudiana. Nos indica, de esta manera, que a diferencia del modo que con los ojos abiertos pensamos, calculamos y juzgamos, el

388 FREUD, Sigmund.(1899-1900). Op. cit. Cap. 2-b “El material onírico. La memoria en el sueño”. Págs. 65 a 76.

389 Ibidem, caps. 7 y 8 “La elaboración onírica”. Págs. 307 a 511. El resumen citado consta en las dos últimas páginas y se utiliza a modo de recapitulación o a modo de anticipación, ya que el material de dichos capítulos ya es analizado y seleccionado en capítulos anteriores, así como lo veremos dentro del material próximo, en este trabajo.

sueño se limita a transformar. Por medio del “desplazamiento de intensidades psíquicas”, el sueño sustrae a la censura lo que su representación debe satisfacer. El breve resumen también alude como probabilidad, a la existencia de intensidades mayores de las que habitualmente dan las ideas latentes. Y creemos conveniente atender al modo en que lo dice;

...a este fin responde la amplia “condensación” realizada con los elementos de dichas ideas. Las relaciones lógicas del material de ideas latentes son poco atendidas, pero encuentran al fin una oculta representación en particularidades formales de los sueños. Los afectos de las ideas latentes pasan por transformaciones menos amplias que su contenido de representaciones. En general son reprimidos, y cuando permanecen conservados, quedan separados de las representaciones y reunidos los de igual naturaleza³⁹⁰.

Si lo citamos textualmente, es por referir directamente al hecho de que, durante los sueños no estamos, pues, como hemos dicho, desprovistos de sentimientos reales. Que dejan un efecto posterior en la psique igualmente real, como comentamos al final del capítulo anterior. Bergson, que seguramente ya habría leído el análisis freudiano de los sueños en 1919, habla por su parte, de ciertas “oscuras profundidades³⁹¹”. Aunque en el estado despierto, como explicaría más adelante, acuden los que pueden asimilarse a lo que percibimos, por poco que sea esto, o al estado general afectivo. La percepción y la memoria que se ejercitan en el sueño, se divierten en percibir por percibir, y en recordar por recordar, en cierta medida³⁹².

En “La interpretación de los sueños”, dentro del capítulo mencionado; “La elaboración onírica”, hemos visto con particular atención lo referido a la elaboración secundaria dentro de nuestro trabajo, en el capítulo cinco³⁹³. Atendemos a esta particular cuestión, en dirección a una reflexión sobre la posibilidad de que, estos efectos posteriores de lo sentido durante el sueño puedan cobrar una dimensión acumulativa, teniendo en cuenta la idea de duración bergsoniana ante una posible reiteración de los mismos. La problemática mayor en cuanto a los dos modelos de pensamiento proviene de la frase freudiana;

Vemos que la represión adecuada al principio termina por una renuncia perjudicial a la coerción y al dominio anímico, recayendo mucho más fácilmente sobre los recuerdos, que sobre las percepciones, pues los primeros carecen de incremento de carga³⁹⁴.

La emisión o no, de esa carga de energía psíquica móvil a la conciencia la dispondría el sistema preconciente, dejando a la conciencia como órgano exclusivamente de percepción; es algo en lo que Bergson coincide. Al sistema conciente llega lo dispuesto por el preconciente, y por lo que llama “interior del aparato”, donde se halla placer o displacer³⁹⁵. Freud piensa que es verosímil creer que el principio de displacer regule los desplazamientos de carga, aunque puede que la conciencia

390 FREUD, Sigmund.(1899-1900). Op. cit. Pág. 511.

391 BERGSON. (1919). Op. cit. pág. 104. “Pero los recuerdos que mi memoria conserva así, en sus más oscuras profundidades, están en ella en estado de fantasmas invisibles. Quizá aspiran a la luz; y sin embargo, no intentan salir a ella (...) suponed que me duermo. Entonces esos recuerdos inmóviles, al advertir que acabo de levantar la trampilla que los mantenía encerrados en el subsuelo de la conciencia, se ponen en movimiento. Surgen, se agitan, ejecutan en la danza del inconsciente una inmensa danza macabra. Y todos juntos acuden a la puerta que acaba de entreabrirse.”

392 *Ibíd*em, pág. 135.

393 FREUD, Sigmund.(1899-1900). Op. cit. Págs. 493-497.

394 *Ibíd*em, págs. 642-643.

395 *Ibíd*em, pág. 641.

termine el trabajo, y es allí donde introduce la frase citada. La cuestión está, en que la duración bergsoniana da un carácter acumulativo a la memoria, es decir; que sí habría incremento de carga. Freud incluso reconoce en una explicación realizada en ese libro, previamente, en la que incluso recurre a gráficos, que la huella mnémica no puede consistir sino en modificaciones permanentes de los elementos del sistema, y que denominamos memoria a la función de dicha huella mnémica³⁹⁶. Entonces la memoria iría cambiando dentro de esos sistemas mnémicos, que son la base de la asociación. Las percepciones se enlazan en la memoria en dicha asociación, y es en la percepción donde los recuerdos se hacen concientes, aunque estos despliegan todos sus efectos en el estado inconsciente. Aquí, Freud termina por reconocer que pueden tener una pequeña cualidad sensorial, al hacerse conscientes³⁹⁷. Creemos pues, que esa “pequeña cualidad sensorial”, sería proporcional a ese incremento de carga que Freud no le reconocería al recuerdo, al que, sin embargo, si le reconoce “una modificación permanente”, según comentamos; como función de la huella mnémica.

Y es que este incontestable libro, del que hemos extraído tanta luz para desvelar la naturaleza de la memoria, presenta todavía algunas de las importantes teorías psicoanalíticas, todavía en estado germinal. Aquello que Derrida mencionara como “pulsión de muerte”, por ejemplo, aquí es todavía el mecanismo de disminución de la excitación que sería placentero, en el caso en que esta excitación se presenta demasiado acumulada y, por ello, displacentera³⁹⁸. Así, la represión psíquica, mediante la que se excluye lo penoso de la memoria, podría parecer una idea demasiado optimista.

Algo más cercano a las ideas de inversiones energéticas warburgeanas, y a la oposición de pulsiones antes mencionada, nos parece la lectura de que el sueño “yuxtapone” los pensamientos contradictorios, en lugar de sustituirlos entre sí, pasando juntos y sin contradicción, a formar parte de las transacciones y los productos de condensación³⁹⁹.

En otro orden de cosas, y reconociendo que se entremezclan en estas ideas expuestas las condiciones del sueño y de la vigilia, en la elaboración secundaria, hemos visto que se utilizan “fantasías” como forma preexistente, y han sido señaladas como primer paso hacia síntomas histéricos. Aventuramos así, la posibilidad de que un contenido acumulativo y reiterado, que se crearía de este modo, podría actuar facilitando la formación de estas fantasías. Durante la explicación de esa elaboración secundaria, en el capítulo quinto, se hablaba del producto de ese hacerse “sonámbulo de día”. Adentrándonos en “El mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos”, leemos, no sin sorpresa:

Nada nuevo podemos decir sobre el fundamento de los estados hipnoides de predisposición. Únicamente indicaremos que con frecuencia se desarrollarían partiendo de los “sueños diurnos”, tan frecuentes incluso en los individuos sanos, y a los que, por ejemplo, ofrecen tan amplia ocasión las labores manuales femeninas⁴⁰⁰.

Esta lectura puede parecernos extraña hoy día por dos motivos. Primero, si tenemos en cuenta que para la época ya comenzaban a desarrollarse tareas igualmente rutinarias en los obreros

396 *Ibidem*, pág. 576.

397 *Ibidem*, pág. 578.

398 *Ibidem*, pág. 628.

399 *Ibidem*, pág. 626.

400 FREUD, Sigmund.(1885). Op. cit. Pág. 17.

de las fábricas⁴⁰¹, y Marx insistiría al respecto⁴⁰². Y segundo, el hecho que Freud decidiese que estas líneas aquí citadas recientemente, se convirtiesen en caracteres de imprenta, 37 años después de que se había firmado la declaración de Seneca Falls; hecho fundacional del movimiento sufragista. Nos parecen extrañas por encontrarles un carácter de declaraciones poco liberales, aunque no se le pueda pedir a Freud, en la época, el carácter visionario de incluir, por ejemplo, lenguaje inclusivo, claro está. En el caso del creador del psicoanálisis, no deja de sorprendernos lo avanzado de sus estudios, contrastando con el retraso en este sentido; como cuando señala “la conciencia de su femenina debilidad⁴⁰³”, refiriéndose al caso de Isabel de R., a la que, sin embargo, le reconoce como “alto testimonio de moralidad” la creación de un dolor como somatización de las fuerzas represoras de los sentimientos hacia su cuñado⁴⁰⁴. Aunque esta falta de liberalidad en asuntos de género en Freud no haya remitido con los años, ni mucho menos; como leemos 35 años después, en “El malestar en la cultura”, donde discurre sobre el hecho por el que las mujeres estarían menos dotadas para sublimación de los instintos que requiere la obra cultural. También puede señalársele un acierto, tal vez accidental: como si se tratase de un flujo y reflujo inconsciente, en el propio Freud, líneas después nos dejará leer:

...la cultura obedece al imperio de la necesidad psíquica económica, pues se ve obligada a sustraer a la sexualidad gran parte de la energía psíquica que necesita para su propio consumo. Al hacerlo adopta frente a la sexualidad una conducta idéntica a la de un pueblo o clase social que haya logrado someter a otro a su explotación⁴⁰⁵.

Y no nos extrañará, que esta frase pudiera ser una de las que dan comienzo a la idea de la mercantilización fetichista de la mujer, y su explotación. Ideas que darán forma identitaria a movimientos de género a partir de lecturas posteriores, dentro del psicoanálisis.

Ahora bien, en cuanto a identidad, encontramos singular paralelismo entre los dos “chorros simultáneos” de la percepción, de los que hablaba Bergson, en los que uno iría a formar recuerdos y otro a identificar lo percibido con recuerdos existentes. Serían afines a esos dos procesos freudianos en los que el proceso primario, derivaría la excitación para crear “identidad de percepción”, mientras que el proceso secundario, evitaría la derivación con propósito de crear una “identidad mental⁴⁰⁶”.

Regresemos, así, de momento al terreno estrictamente onírico. Cuando la realización de deseos del inconsciente mueve con demasiada intensidad el preconscious, el sueño no cumple parte de su función y nos despertamos⁴⁰⁷. Cuando nos despiertan de repente, sin embargo, nuestra primera mirada encuentra el contenido de percepciones creado por el sueño, antes de la primera impresión exterior. Y Freud indica que sería posible que la mayoría de los sueños parecen esperar el momento previo del despertar, para elaborar intensidades psíquicas mayores, y pone el ejemplo de los fuegos de artificio, preparados durante muchas horas y consumidos en instantes⁴⁰⁸. En cualquier

401 MARX, Karl. (1867) Op. cit. Libro primero Tomo primero. Pág. 242. Analizaremos en detalle este tema en el capítulo once, apartado “artistas entre lo capilar y la intimidad.”

402 MARX, Karl. (1867) Op. cit. Libro primero Tomo segundo. Pág. 17. “El trabajo mecánico afecta muchísimo al sistema nervioso, suprime el juego múltiple de los músculos confisca toda actividad libre del cuerpo y del espíritu.”

403 Ibidem, pág. 128.

404 Ibidem, pág. 131.

405 FREUD, Sigmund. (1930). Op. cit. Págs 48-49.

406 FREUD, Sigmund. (1899-1900). Op. cit. Pág. 631.

407 Ibidem, pág. 612.

408 Ibidem, pág. 609-610.

caso, es probable que, al despertar, esa “disolución de la memoria de los monstruos” en Proust⁴⁰⁹, no sea del todo completa, y sea cierta nuestra idea aventurada de que existan efectos posteriores de lo sentido durante el sueño, y que estos puedan acumularse. Y veremos que es algo que da también motivo de reflexión en Benjamin, quien también acude a Proust, de quien fuera traductor, con consideraciones que refieren directamente a las tareas del historiador. En su caso, se trata de un particular historiador de reminiscencias, cercano a la Historia del Arte y a la Literatura, y al Arte mismos.

¿Ha de ser el despertar, la síntesis entre la tesis de la conciencia onírica y la antítesis de la conciencia de vigilia? El momento del despertar sería entonces idéntico al “ahora de la cognoscibilidad” en el que las cosas ponen su verdadero gesto surrealista. Así, en Proust es importante que la vida entera se vuelque en el punto de fractura de la vida, dialéctico en grado máximo: en el despertar. Proust comienza exponiendo el espacio del que despierta⁴¹⁰.

Asuntos de intensidades aparte, los surrealistas, desde luego leerían con especial deleite ese; “Nos inclinamos asimismo a una exagerada estimación del carácter consciente de la producción intelectual y artística”, expuesto también hacia el final del libro de los sueños con total optimismo⁴¹¹. Aunque los cuadros son, sin embargo, imágenes que vemos con los ojos bien abiertos, y no nos es dada abierta y claramente como en el sueño, la posibilidad de que sintamos cómo estas imágenes que vemos, también “nos miran”, como dice Didi-Huberman. También muestran y presentan: actuando entre la representación y la presencia, a la manera de un síntoma que participaría de la “formación del inconsciente”. Al igual que psicoanalista, el historiador del arte, que los entiende como peces de un mar que los hace posibles, sólo puede saberlos presentes en el “brillo húmedo de esas pocas algas enganchadas en los bordes”⁴¹². Foucault, parece apuntar, por su parte, más hacia un tipo de sueño que mira al futuro:

Pero el punto esencial del sueño no está tanto en lo que resucita del pasado como en lo que anuncia del porvenir. Presagia y anuncia ese momento en el que la enferma va a entregar finalmente a su analista ese secreto que aún no conoce y que sin embargo es la carga más pesada de su presente; el sueño designa ese secreto hasta en su contenido por medio de la precisión de una imagen de detalle; el sueño se anticipa al momento de la liberación. Es presagio de la historia, más que repetición obligada del pasado traumático⁴¹³.

Así también, las reminiscencias son asociadas a restos de trazados borrados. La fascinación que le supuso la aparición de la pizarra mágica (*Wunderblock*) a Freud, tiene que ver con la similitud que encontraba entre ella y las operaciones mentales de la memoria⁴¹⁴. A pesar de que las marcas

409 PROUST, Marcel (1921-1922). *En busca del tiempo perdido. 3 El mundo de Guermantes*, pág. 99. “La habitación, desde luego, aunque solamente la hayamos visto una vez, despierta recuerdos de que penden otros más antiguos. ¿Dónde dormían en nosotros antes de que adquirimos conciencia? La resurrección en el despertar –después de ese benéfico acceso de enajenación mental que es el sueño– (...) Y acaso quepa concebir la resurrección del alma allende la muerte como un fenómeno de memoria.”

410 BENJAMIN, Walter (1927) Op. cit. Pág. 466. Y continúa: “En la imagen dialéctica, lo que ha sido una determinad(a) época, es sin embargo a la vez lo que ha sido desde siempre. Como tal, empero, sólo aparece en cada caso a los ojos de una época completamente determinada: a saber, aquella en la que l(a) humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen onírica en cuanto tal. Es en este instante que el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños.”

411 FREUD, Sigmund.(1899-1900). Op. cit. Pág. 639.

412 DIDI-HUBERMAN, Georges.(1992) *Lo que vemos, lo que nos mira*, págs. 205, 208 y 223.

413 FOUCAULT, Michel (1994). *Entre filosofía y literatura*. Pág. 100.

414 Este artículo, que luego se comercializaría como juguete, por entonces consistía en una tabla de cera pegada a una lámina membranosa superior que al presionar con una aguja deja marcas que son fácilmente “borrables” al separar ambas superficies.

dejaban de ser visibles, las líneas trazadas quedaban preservadas en la base de cera, donde formaban un haz de surcos permanentes. Freud establecía una analogía entre este proceso, y la parte de su modelo topológico de cesiones al inconsciente a través de la memoria. La adherencia de ambas superficies, además, se asociaba al modo de estimulación sensorial, “algo pulsátil” relacionado con “la intermitencia de la conciencia”, su ir y venir en el proceso de la percepción⁴¹⁵. De modo similar a lo que también Freud, denomina como acción diferida en el niño, que no racionaliza los sentimientos, pero la impronta de esa experiencia permanece latente aguardando a una interpretación que se dará con el tiempo⁴¹⁶. Como vimos, en el capítulo cuatro, comentando la responsabilidad en la recepción de improntas duraderas en la infancia, y decíamos que era solamente justificable por el hecho de disponer entonces de la plenitud de recursos, contábamos con que, además, la memoria iría añadiendo capas de comprensión. Allí hicimos también referencia a ese segundo sentido de la palabra “impresión”, según Derrida, referido al sentimiento inestable de un pre-saber, o una promesa de saber, tan relacionada con las narraciones infantiles, versiones de lo que, a su vez, repite en enorme medida el mismo imaginario de las mitologías.

Cabe aquí hacer mención a las primeras referencias que dan nombre a una entidad denominada inconsciente en el ser humano. Así, Hermann Von Helmholtz (1821-1894) en su teoría de la visión, se apoyaba ya en un inconsciente, aunque este funcionaba solo como un almacén de recuerdos y, consecuentemente, como una reserva de conciencia. La referencia nos permite introducir de este modo, el interesante libro sobre inconsciente y visualidad, de donde destacamos ideas recientemente descritas, y en donde Rosalind Krauss señala a los asociacionistas como quienes experimentaban originariamente con la ilusión óptica⁴¹⁷.

El sufrimiento de la histérica es sobre todo de reminiscencias, de residuos mnemónicos; nos dice Freud. Prácticamente todo el psicoanálisis partiría de este “sufrir de reminiscencias”. Didi-Huberman en su idea de imágenes que sobreviven bajo tierra, destaca la existencia de síntomas. Algo como “lagunas volcánicas a la espera⁴¹⁸”. Freud lo describiría como “ofensas anteriores, detrás de las cuales se esconde aún el recuerdo de una grave ofensa jamás cicatrizada, recibida en la infancia⁴¹⁹”. Sería la repetición de síntomas por una “inalterabilidad de la memoria rechazada”, o un carácter crónico de la memoria, que Warburg luego recogerá para sus formas supervivientes. En el historiador, no provendría de Freud, sino posiblemente más de Jung, como vimos en la dialéctica de sus *pathosformel*, descubierta tanto por intensidad del gesto, como por complejidad por la sobre-determinación temporal de la imagen superviviente⁴²⁰.

415 KRAUSS, Rosalind. (1993). *El inconsciente óptico*. Pág. 68.

416 *Ibidem*, pág. 77.

417 *Ibidem*, pág. 150.

418 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002) Op. cit. Págs. 279-281. “huellas mnemónicas aún no traducidas y pertenecientes a una fase anterior (...) “Persiste así un anacronismo: En determinada provincia rigen aún los ‘fueroi’, y es así como se originan las reliquias arcaicas.” Carta de Freud a W. Fliess de 6 de diciembre de 1896. Y DIDI-HUBERMAN, Georges. (2001). *Nachleben, o la impronta del tiempo*. El artículo en el libro “La distancia y la huella. Para una antropología de la mirada”, pág. 32, cita la misma carta, y refiere a los fueros que permanecieron en vigor en ciertas provincias españolas.

419 *Ibidem*, pág. 33. Didi-Huberman cita a: FREUD, Sigmund. (1896). *Etiología de la histeria*. Pág. 18.

420 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). Op. cit. Págs. 282 y 289.

Se trata siempre, del modo que comentamos ya al principio del capítulo, del asunto que vincula memoria e identidad: “no somos sino memoria” es una afirmación bien repetida⁴²¹. La conciencia del pasado como fundamento de la identidad, el “estamos hechos según nuestras experiencias”. Suponemos saber quienes somos en la medida en que sabemos cómo hemos llegado a serlo, y que sabemos cuáles son las relaciones que mantenemos con nuestros “yoes” anteriores, lo que crea esa interdependencia entre identidad y memoria⁴²². Es identidad, en la medida en que, al ser la memoria, como dice Ruiz-Vargas, un sistema extraordinariamente flexible, versátil, maleable, está diseñado de un modo diferente para cada uno de los individuos⁴²³.

En términos de lo que es humano, según Foucault, “el hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento⁴²⁴”. El posestructuralismo es así, indicado como nacido desde la teoría de la historia económica, y Foucault señala que se puede remontar su primer momento a Marx. El campo metodológico de la Historia, no solamente se ve muy recientemente escindido de la Filosofía de la Historia, sino que reproduce problemas que se encuentran fuera de los dominios nuevamente históricos. Los problemas de un estructuralismo que intenta superar el “conflicto” o la “oposición” entre estructura y devenir:

La oposición estructura-devenir no es pertinente ni para definir el campo histórico, ni, sin duda, para la definición de un método estructural⁴²⁵.

El pensamiento de Marx continúa Foucault, tardó en hacer efecto, ya que, después de haberse habituado a buscar indefinidamente los orígenes, “se experimenta una repugnancia singular en pensar la diferencia”. Lo Otro aparece disociando la “forma tranquilizante de lo idéntico⁴²⁶”.

Aun desde los oscuros saberes antiguos o desde el nuevo saber de las identidades y las diferencias, que inició el hombre hace más o menos dos siglos, a la hora de cuestionarse su presente y buscar modos de encarar su futuro, el ser humano mira atrás. Aunque este nuevo saber de lo Mismo si plantea, a cambio del anterior, el porqué de ese pensar⁴²⁷, continúa Foucault.

Asimismo, sabemos que la anticipación del futuro es una utopía. Sería la atención a la vida, al futuro que nos atrae y nos reclama, hacia el que está encaminado toda acción, como cuenta Bergson⁴²⁸. Pero la memoria es tanto una utopía en cuanto a su opción de recordar u olvidar, como en cuanto a su anticipación del futuro como realidad incuestionable en su papel de formadora de identidad.

421 Por ejemplo; en FONTCUBERTA, Joan. Op. cit. p. 56. O “Sabemos quienes somos porque lo recordamos”, Antonio Muñoz Molina, “Memoria y ficción” en RUIZ-VARGAS (1997) Op. cit. pág. 58.

422 Celia Fernández Prieto, “Figuraciones de la memoria en la autobiografía” en RUIZ-VARGAS (1997) Op. cit. pág. 67.

423 José María Ruiz-Vargas, “¿Cómo funciona la memoria?” en RUIZ-VARGAS (1997) Op. cit. pág. 133.

424 FOUCAULT, Michel. (1966). Op. cit. Pág.375.

425 FOUCAULT, Michel. (1969). Op. cit. Págs. 18-19.

426 Ibídem, pág. 20.

427 FOUCAULT, Michel. (1966). op. cit. Pág. 215. “La filosofía del siglo XIX se alojará en la distancia de la historia con respecto a la Historia, de los acontecimientos al Origen, de la evolución al primer desgarramiento de la fuente, del olvido al Retorno. No será pues metafísica, sino en la medida en que será Memoria y, necesariamente volverá a llevar el pensamiento a la cuestión de qué significa para el pensamiento el tener ya historia.”

428 BERGSON. (1919). Op. cit. Pág. 17. “conciencia significa, en primer lugar, memoria. La memoria puede carecer de amplitud; puede no abarcar más que una pequeña parte del pasado; puede no retener más que lo que acaba de suceder; más la memoria está ahí, o no existiría la conciencia. Una conciencia que no conserve nada de su pasado, que se olvidara sin cesar de sí misma, perecería y renacería en cada instante.”

Algunos estudios feministas nos interesan en especial en este sentido. La lectura que hace Marianne Hirsch⁴²⁹ de Laura Mulvey en el clásico ensayo “Placer Visual y Cine Narrativo”, se centra en el aspecto de la madre como quien mediatiza la mirada. Mulvey, sin embargo, escribe sobre la función de la mujer posterior a esta amenaza de castración e introducción al niño en lo simbólico, una temporalidad más tardía, en la que esa función “permanece como una memoria que oscila entre la memoria de la plenitud maternal y la memoria de la carencia”. A los efectos de este trabajo, interesa lo que Mulvey menciona sobre la narratividad como exigencia sádica. Ella misma hace mención a un cine nuevo, de bajo presupuesto, que intenta romper ese esquema de Hollywood de los 30 a los 50, y que Cindy Sherman (Estados Unidos, 1954)⁴³⁰, deja al desnudo. Probablemente, Mulvey habría tenido para entonces, ocasión de ver algunas de las películas que, con bajo presupuesto, realizaba Maya Deren (Ucrania, 1917 - Estados Unidos, 1961), atreviéndose a romper tanto con la idea de “placer visual”, con un nuevo lenguaje del deseo, como con la idea de “cine narrativo”; con un montaje contra el desarrollo de una línea argumental (utilizando palabras del propio artículo de Mulvey), que no se aleja del intento de crear relaciones en el montaje hasta un punto totalmente “desfetichizado”, como el de la mera consignación archivística⁴³¹. El trabajo de esta artista del cine; Maya Deren, es destacable en cuanto a la mencionada actitud de realizar cine con pocos recursos económicos. Incluso en su trabajo en colaboración con Duchamp, “With’s cradle” (1943), destaca sobre todo su carácter rítmico, remitiendo al espectador, al modo de la música, al recuerdo del material que acaba de ver.

La postmemoria trabajaría utilizando el término molde-forma propio de la escultura. Partimos de unos acontecimientos como si dijéramos modelo de escayola, y a través del molde, la copia siempre contiene una importante pérdida, imperfección que es usualmente magnificada⁴³². Marianne Hirsch, comentando sobre la formación del yo del niño, habla del “el Otro determinante que moldea la imagen al mismo tiempo que la mira⁴³³”, y continúa:

Los recuerdos dicen tanto sobre el presente como sobre el pasado. Dicen tanto sobre la persona que recuerda, como sobre la persona recordada. Y lo que es más importante, comentan sobre las preocupaciones comunes y a menudo inconscientes de la familia o del grupo social.

429 Psicóloga y escritora rumana, nacida en 1949 y exiliada con su familia a Canadá de niña, donde reside y trabaja. Es la acuñadora del término “postmemoria.”

430 Artista sobradamente conocida sobre todo por su trabajo sobre la construcción de la identidad femenina y los estereotipos bajo las “máscaras” de maquillaje. Cabe citar aquí su serie de autorretratos conceptuales, conocidos como “Complete Untitled Film Stills” (1977-1980), donde se fotografía imitando el maquillaje y la utería de escenas famosas de actrices de Hollywood, apelando al recuerdo de las películas e intentando la re-significación de los papeles interpretados. El Trabajo de Nikki S. Lee (Corea del Sur, 1970), tiene un carácter muy similar, aunque en sus autorretratos se caracteriza al modo de distintas de clases sociales y raciales, ampliando así, además de los aspectos de género, el cuestionamiento de otros roles identitarios impuestos.

431 “Las miradas activas, las objetividades, convierten el sujeto en objeto. La lógica de la teoría de mirar de Mulvey no deja lugar ni a la visión maternal ni a la mirada: la madre es la que mediatiza la mirada del otro, es la imagen que se debe mirar en el desarrollo del deseo edípico.” Ibídem. págs. 101-102. Traducción propia. La referencia constante es: MULVEY, Laura (1975) “Placer visual y cine narrativo”. Revista *Screen*. Págs. 6 a 18.

432 HIRSCH, Marianne (1997) *Family frames. Photography narrative and postmemory*. Pág. 22. “La postmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecen dominados por narrativas que precedieron a su nacimiento, cuyas propias historias demoradas son vaciadas por las historias de la generación anterior conformadas por acontecimientos traumáticos que no pueden ser comprendidos ni recreados. He desarrollado esta noción en relación con los hijos de sobrevivientes del Holocausto, pero creo que puede describir de manera útil otros recuerdos de segunda generación de acontecimientos y experiencias traumáticas culturales o colectivas.”

433 Ibídem, pág. 102. “Mirando en un espejo, el sujeto depende de la mirada de confirmación de lo Otro, por lo general la mirada de la madre que permite el proceso de formación de la imagen. El momento de ver, que es también el momento de ser visto, es el momento de interconexión entre la exterioridad y la interioridad, y entre el yo y el otro, usualmente un Otro familiar que a través de la conjugación de la imagen del sujeto lo incorpora como una imagen propia. La mirada es así, inherentemente relacional.”

Explica el caso de una niña, cuya familia sufrió un hecho traumático antes de que ella fuera totalmente consciente o mayor, y de cómo existe, en esa niña, una necesidad imperiosa de crear un recuerdo anterior a ese hecho. Un recuerdo de “normalidad” familiar. Es a ese tipo de recuerdo a lo que la pensadora decidió denominar postmemoria⁴³⁴. Es especialmente interesante en este trabajo, en la medida que enlaza la memoria colectiva (histórica), con la individual. Leemos así;

Ninguno de nosotros nunca puede conocer el mundo de nuestros padres. Podemos decir que nuestro motor de la imaginación ficticia es alimentado en gran parte por el deseo de conocer el mundo tal y como se veía y se sentía antes de nuestro nacimiento. Mucho más ambivalente es, esta curiosidad para los hijos de sobrevivientes del Holocausto, exiliados de un mundo que ha dejado de existir, que ha sido violentamente borrado. El de estos hijos es un deseo diferente, a la vez más poderoso y más conflictivo: la necesidad no sólo de sentir y saber, sino también de reencontrarse, reconstruir, reencarnar, reemplazar y reparar⁴³⁵.

La estética de la postmemoria, nos gustaría sugerir, es una estética de la diáspora del exilio temporal y espacial que necesita simultáneamente (re)construir y ser dolida. El trauma de los supervivientes civiles de los bombardeos sobre Alemania produce un efecto algo parecido. Tal como hace Spielmann en Mauss, del que tanto habla Hirsch, la posibilidad de narrar la historia queda delegada en aquellos que, si pueden mirar atrás, sin tener la experiencia de que ese atrás era un vacío en llamas. Aquellos que pueden vivir con el riesgo de recordar.

434 Ibídem, pág. 127. Y termina: “Las fotografías pueden ser los documentos primarios de la postmemoria, estructurando su forma y su contenido: “parece tan claro como un cuadro que podría haber tomado”. Continúa en pág. 197: “Así, la foto fija única puede ser vista como una forma de sutura a través de la cual el sujeto se mantiene fuera de lo simbólico y del inconsciente, de las contradicciones y de la carencia. El sujeto, bajo efecto de la mirada de su propia imagen puede encontrar esta coherencia, así como tender un puente entre sí mismo como espectador y como objeto de representación.

435 Ibídem, págs. 242-243. Comienza: “En nuestro propio discurso familiar, Czernowitz encarnaba la idea de hogar, de espacio, pero para mí estaría y permanecería fuera de mi alcance. Kaniuk y yo compartimos con muchos judíos europeos de nuestra generación este sentido de exilio de un mundo que nunca habíamos visto y que, debido a que fue irreparablemente cambiado o destruido no por la evolución natural o histórica a través del tiempo sino por la repentina y violenta aniquilación del Holocausto, nunca íbamos a ver”. Continúa en pág. 244-245: “El Czernowitz de mi postmemoria es una ciudad imaginaria, pero eso no lo la hace menos presente, menos vívida, y quizá por el hecho de que es construida mostrando un profundo interés en la naturaleza misma de la memoria, ese Czernowitz de mi postmemoria no tiene por qué ser menos preciso”. Antes de ello es preciso tomar nota de observaciones de pág. 226: “A lo largo de mi niñez, mis padres y todos sus amigos hablaron de esta ciudad, donde siguieron hablando alemán durante los años de los regímenes rumano y ruso, donde estudiaron francés y poesía, fueron a conciertos. También (...) donde mis padres no podían salir de la casa sin usar la estrella amarilla. Estas escenas y objetos son en muchos aspectos más reales para mí que las escenas de mi propia infancia, especialmente cuando se trata de la narración de la supervivencia de mis padres durante la guerra: ciertos momentos de la historia de mis padres desplazan fácilmente mi propia narrativa.”

7.b

El “Atlas Mnemosyne” como registro de las profecías y de los escándalos

Paneles 46 a 47

Fin del cuarto ciclo

El espíritu en este capítulo se intuye ya como foco mítico por sobre el conocimiento. Sin este, el conocimiento es como la memoria carente de vida, producto de una disección de un cadáver. Como cuando se intenta revivir la experiencia de una exposición de arte pasado, por muy reciente que este sea. Sería análogo al trabajo “Hombres del siglo XX”, de August Sander (Alemania, 1866-1964); un intento de anatomía comparada. Warburg, señalaría este tipo de trabajos, aunque no haga referencia a Sander, como proto-racistas. Registrar un tiempo contingente, como en los archivos del XIX, resultó probadamente peligroso. Es aquí cuando interesa el análisis del discurso, en su “performance”, en el momento en que se crea el discurso a sí mismo, como saber. Foucault indica el enunciado como un acontecimiento inagotable, ya que el gesto de hablarlo o escribirlo lo abre “a sí mismo una existencia remanente en el campo de la memoria”, o materializado para su conservación y ofrecido a la reactivación una y otra vez. Ligado y desligado a sus precedencias y a sus consecuencias a la vez, puede resultar una enumeración al estilo de Borges, como Foucault mismo utiliza al principio de “Las palabras y las cosas”, conjuntos discursivos con relaciones invisibles siempre que sus condiciones estén definidas y correctamente descritas⁴³⁶.

Deja ver, Foucault mismo, en sus primeras páginas de “La arqueología del saber”, que su propuesta ya carga con el prejuicio de análisis forense de un ser vivo⁴³⁷, cuando de lo que se trata, según describe, es del intento de comprender el análisis de su nacimiento; en el “gesto de hablar”.

Warburg, se identificaría con el profeta Juan Bautista en la historia de Salomé. La historia narra como el profeta que escandalizaba es decapitado por orden de una belleza relacionable al tercer ciclo (Salomé es descrita en el relato de Wilde, como belleza extraterrenal). En otras mitologías, el papel de profeta es “cargado” por una mujer, ejemplos son; Casandra o Jezabel. Pero Warburg hace hincapié en el mito de Salomé, y la asocia a las ninfas guardianas del espíritu y la pureza (también a las guerreras, o instigadoras de la guerra). La portadora de frutas en la cabeza de Ghirlandaio, en el cuadro “El nacimiento de Juan Bautista”, se entremezcla como imagen, con la portadora de la cabeza del mismo Juan Bautista adulto, condenado porque, y utilizando palabras bíblicas; “aun teniendo todo el conocimiento, no amaría” a Salomé. Gombrich, por su parte lo resume en; “Judith y Salomé interpretadas como ménades cazadoras de cabezas⁴³⁸”. Mientras que, la figura mítica de la Fortuna, por su parte, y que aparece en el siguiente capítulo, en el Renacimiento pasaría del estatismo a ser una “apresurada mujer que hay que agarrar de los pelos para que no se escape”.

Las investigaciones de Freud son consignables sobre todo aquí, del modo en que

436 FOUCAULT, Michel. (1969). Op. cit. Págs. 46-47.

437 Ibidem, pág. 23. “Se gritará, pues, que se asesina a la historia cada vez (...) se vea utilizar de manera manifiesta las categorías de la discontinuidad y de la diferencia.”

438 GOMBRICH, E. H. (1970) Op. cit. Págs. 277-278.

lo hicimos, ya que, si bien sus primeros estudios son relacionables con el capítulo siguiente, considerando que las técnicas de hipnosis utilizadas en los comienzos se asociarían a creencias espirituales, y relacionables con facilidad a las prácticas mágicas y fantasmagóricas de las brujas, su posicionamiento termina por instalarse intencionadamente, en este ciclo del conocimiento. Aunque más tarde podremos ver aparecer temas tratados por él en el capítulo doce, es desde el conocimiento, desde donde creemos, aborda Freud su estudio, y probablemente, del mismo modo que los estudios sobre su trabajo tardío de Lacan, que no llegaremos a abordar en este trabajo.

Podríamos entender que el trabajo póstumo de Warburg estaría enfocado, visionariamente, como material para ayudar a la cicatrización en esa postmemoria. El momento en que finalmente, en verdad se lucha por cerrar la guerra contra los fascismos. Hablamos de mayo del 68 francés, las revueltas contra la guerra en Vietnam, en fin, la época a la que refiere Chris Marker como aquella en la que “el fondo del aire era rojo”. Esta época será foco de atención prioritario de la segunda parte, en los capítulos nueve, diez y once. Pero intentará allí, hacerse un estudio más amplio que uno centrado en lo intelectual. Nietzsche señala un miedo al espíritu proveniente de los “monstruos de la moral”, y señala a San Agustín como uno de ellos. Su lectura de las “Confesiones” está marcada por una agitación especial, como señala Germán Cano en las notas de “La gaya Ciencia”. La lectura actual de San Agustín es más plácida que antaño, tal vez porque el poder de la Iglesia también sea notablemente diferente que el de hace unos 133 años atrás, cuando este pensador emite por carta sus opiniones de esa lectura a Oberbeck. Pero el pensamiento nietzscheano sobre el conocimiento que escribe luego de esta referencia, que podría entenderse como contradictorio a otros del mismo libro, e incluso como autocrítica, bien nos sirve para terminar esta primera parte:

Pero en los casos más frecuentes constituye un escondrijo de los filósofos que les sirve para salvarse de su cansancio, edad, enfriamiento, endurecimiento, como un sentimiento del fin próximo, como la prudencia de ese instinto característico de los animales ante la muerte -se apartan, se tranquilizan, eligen la soledad, se esconden en cuevas, se vuelven “sabios”... ¿Cómo? ¿La sabiduría sería un escondrijo de los filósofos ante...el espíritu⁴³⁹?

439 NIETZSCHE, Friedrich (1882) Op. cit. Pág. 565.

7.c

Artistas de la postmemoria

Hacia las fechas de terminar de corregir estas líneas, el 29 de enero de 2019, se lee en la prensa el fallecimiento de la artista sobre la que más se ha investigado en relación a los temas abordados en el capítulo que leemos. Susan Hiller (Estados Unidos, 1940-2019) es quien muestra más claramente la idea de que no es sino a partir de la analogía entre inconsciente y la memoria, el modo como esta disciplina del psicoanálisis puede ser tomada en sí, como una teoría del archivo. Nadie mostró como ella, a la manera de obra artística, el modo en que lo que almacenamos en la memoria, tanto voluntaria como involuntariamente, es fundamental material en la construcción de las experiencias de la vida despierta y de la onírica. Así lo ha mostrado, desde sus primeros intereses y trabajos sobre el sueño y, más tarde, en su trabajo sobre el mismo Freud. En esta obra sobre el archivo del museo de Freud, mostrándonos, además, este pensador en un aspecto de su intimidad no habitualmente abordado; como coleccionista de fetiches, nos despierta al pensamiento de la relación entre las ideas teóricas de un pensador, y su comportamiento personal. No podemos dejar de recordar aquí, lo mencionado sobre Hanne Darboven y su coleccionismo compulsivo de objetos, algo bastante similar, aunque en Freud pareciera tratarse de objetos de pequeñas dimensiones. “From the Freud Museum” (1991-96), es quizá la obra emblemática de Hiller, y consiste en una colección de pequeñas cajas que se exponen abiertas, en las que la contratapa contiene una imagen, mientras que el interior un objeto como, por ejemplo; una pequeña tabla de ouija, antiguas puntas de flechas, marionetas de cartón... Objetos todos pertenecientes a la colección personal de Freud, a los que la Institución le permitió acceso. Creando cápsulas individuales, cada una de estas cajas nos invitan al juego conceptual de pensamiento sobre lo relacionable. Formada en la antropología, esta artista, da especial relevancia a los contextos en los que aparecen los objetos, los procesos que los formularon. El espectador es, además, partícipe de un espacio onírico creado por sueños, con clara resonancia simbólica, y, en alusión constante a “La interpretación de los sueños”. Ya en los setenta, demostraba interés por el coleccionismo compulsivo y la archivación: 300 postales “Rough Sea” (1976) con el mapa de las localizaciones, o “Measure by measure” (1973-1996), donde coloca las cenizas de sus cuadros quemados durante cada año en tubos de cristal, de manera que estas alcanzan diferentes alturas. La tradición de quemar la obra pasada es destacable en otros artistas también, como veremos entre los que se mencionarán en el último capítulo. Pareciera algo similar al sacrificio que pidió Sócrates a Platón para hacerse su discípulo; quemar todos sus poemas⁴⁴⁰. Pero como comentamos en el capítulo cuatro, de esas cenizas, se hizo obra. Incluso sin quemarlas; transformándolas o destruyéndolas, Susan Hiller, antes de eso, recortaba los lienzos pintados, y cosía los recortes indicando fecha y medidas de la obra original. También en los ’70 experimentaba con la escritura automática, y con experiencias colectivas de sueño al aire libre, con registros minuciosos en cuadernos; “Dream Mapping” (1974); que mucho más tarde, servirán de estudio previo para la investigación sobre colores y experiencias en “Dream Screens” (1996). Estos cuadernos de los setenta reproducían superpuestos los dibujos de los sueños de las

440 NIETZSCHE, Friedrich (1871-1872). Op. cit. Pág. 94-95.

personas que participaban de la acción, normalmente en espacios rurales. La auto-referencialidad parece inevitable, pues, en artistas como ella, que trabajaba revisando permanentemente su trabajo anterior de modo crítico. En ocasiones, autores de este tipo, hablan del estudio de su obra anterior como si se tratase de piezas ajenas. Insistentemente, también en referencia a la temática de la memoria, es bien conocida su obra “Monument” (1980-81), con las placas conmemorativas por anónimos actos heroicos. La instalación incluía un banco de plaza con una grabación de cassette, en la que se podían escuchar frases como; “El tiempo no puede existir sin memoria, la memoria no puede existir sin representación”. En “Ceramic Works” (2003), las frases inscritas siguen marcando el mismo interés; “Remember to forget”. En su “J. Street Project” (2002-05), exhibe 303 fotografías y localizaciones de calles en Alemania con el prefijo Juden (judío) en su nombre; como Jüdenorf, etc. Desde 2008, realiza una serie titulada “Homages”, como “The tao of wáter” homenaje a Joseph Beuys con una colección de botellas de agua de lugares santos o míticos. La exposición recogida en el libro “Recall: selected works. '69-2004”, incluye, por su parte, experiencias sonoras que luego en el libro son transformadas en originalísimas impresiones con barniz de las frases que se escuchaban en diferentes lenguas⁴⁴¹.

El trabajo de Rosangela Rennó (Brasil, 1962), utiliza en ocasiones fotografías de álbumes familiares encontrados o comprados en mercadillos, creando con ello obras como “Biblioteca 1992-2002”, donde separa algunas fotos de los álbumes para su exposición, destacando la actuación de los personajes retratados en las fotos, al modo de las familiares en viaje feliz, tal como describe la psicóloga y escritora canadiense.

Pero atendiendo a las más reconocidas artistas que trabajan con la intimidad como manera de abordar los asuntos identitarios, comenzaremos por mencionar a Sophie Calle (Francia, 1952). Artista bastante mediática, sobre todo en su país, oscila siempre entre la memoria personal y la colectiva. A menudo habla de exorcizar sus historias dolorosas en su trabajo, en general sus relaciones afectivas, a base de compararlas con las de otras personas, o de ponerlas a observación pública. Entre las “Young British Artists”, Tracey Emin (Reino Unido, 1963), no puede dejar de mencionarse en relación a la exhibición de su intimidad. Pero al margen de este grupo, destacaremos la obra algo menos llamativa de Gilliam Wearing (Reino Unido, 1963). Tal vez por tratarse de trabajos basados sobre todo en investigación, es por lo que ella misma se señala apartada de la catalogación de “YBA”. Su trabajo sobre los roles familiares, utilizando las máscaras, es muy similar al trabajo del artista Ralph Eugene Meatyard, que es descrito por Marianne Hirsch⁴⁴². En su trabajo fotográfico, la elaboración previa de unas máscaras es notablemente minuciosa, y nos habla, tanto de una fotógrafa, como de una escultora. En concreto su serie de autorretratos portando dichas máscaras, (e indumentaria), de sus familiares, parece querer atender a los roles de la misma manera que la psicóloga canadiense. También lo hace en el vídeo “Sacha y mamá” (1996), haciendo hablar a miembros de una familia con la voz de su hermano o su madre. En su trabajo “Self portrait at 17 years old” (2003), practica además lo que llama una terapia de regresión artística, utiliza un

441 HILLER, Susan. (2004) *Recall: selected works. '69-2004*. Págs. 157-162. La experiencia del libro es mas perceptible de manera táctil, al tratarse de impresión únicamente con barniz, de manera que intenta recrear la experiencia de la exposición.

442 HIRSCH, Marianne (1997). Op. cit. Págs. 100-102. Comenta sobre el trabajo de Ralph Eugene Meatyard (Estados Unidos, (1925–1972); *The Family Album of Lucybelle Crater*. En este trabajo último y, a modo de legado, fotografía a sus amigos y familiares portando máscaras y dándoles oportunidad así de repensar sobre los roles relacionales.

<http://www.photoeye.com/bookstore/citation.cfm?catalog=pk677&i=&i2> (consultado: 12/01/2019)

método que estudiaremos en el capítulo diez, de despojarse de conocimiento “olvidándome de las habilidades artísticas que pude adquirir con los años⁴⁴³”. En su serie “A woman called Theresa” (1998) parece utilizar métodos similares a Sophie Calle, al hacer escribir un manuscrito con la opinión sobre Theresa a cada uno de los hombres con quienes ha tenido relación.

Del mismo modo que con Hiller, tal vez pueda hablarse también de un caso en el que la hondura de investigación no se relaciona con la notoriedad del nombre. Es habitual, todavía hoy lamentablemente, más entre las mujeres, esta situación en la que una artista no está reconocida con suficiente justicia. Aventuraremos que es el caso de Sara Diamond (Canadá, 1954). También trabaja sobre los roles familiares y la memoria de la infancia desde una perspectiva feminista, pero en el caso de ella, además, se utiliza el realismo para denigrar ideologías opresivas⁴⁴⁴. En su trabajo “The lull before the storm” (1990) utiliza remanentes de material de archivo, como publicidades de 1950 en forma de largos segmentos, para atestiguar y evitar la deformación de la representación del pasado. Su obra “Influences of my mother” (1982), emprende una investigación en base a testimonios y documentos, sobre las luchas políticas y la vida que desarrolló su madre, fallecida cuando ella era muy joven. Del mismo modo que su compatriota más joven, Sarah Polley (1979) emprende al dirigir la película “Stories we tell” (2012); Diamond, junta entrevistas, fotografías y fragmentos de todo tipo, para reconstruir de algún modo la idea de lo que su madre ha sido; una manera de entender o ayudar a la construcción de su propia identidad. Diamond llega a la conclusión de que no hay neutralidad en la historia; entiende que es ella, en calidad de autora de la investigación, quien asume la realización de las decisiones de su madre⁴⁴⁵. En su videoinstalación posterior “Paternity” (1992), sobre la relación y formación de identidad, esta vez desde el rol paterno, es emprendido de modo opuesto; ahora es su padre el interlocutor en todo momento, dejándose para ella el rol de directora⁴⁴⁶, y su influencia que se ve únicamente en detalles como el entorno doméstico de sala de estar y la decoración.

Utilizaremos este cambio de género de personajes retratados, que nos propuso Diamond, para hacerlo en nuestro apartado de artistas. Y es a través de la idea de Marianne Hirsch, de regreso a su trabajo una vez más, cómo podemos entender mejor también la obra de algunos artistas hombres que abordan la temática de la identidad y son mencionados aquí, aunque también en otros capítulos. Será el caso de autores como Alexander Kluge, Hans-Peter Feldmann, Anselm Kiefer, Polke, Richter o incluso la primera época de Boltansky. Señalaremos, dejando esta vez en manos del lector la reflexión sobre las causalidades, que en la lista anterior solamente el último artista, no es de nacionalidad alemana. Y comenzaremos así, por un cineasta; Alexander Kluge (Alemania, 1932), si bien vivió la guerra de niño, su relación con el tema, podríamos llamarla más bien postmemorial. Sus películas rompen la narratividad de manera radical, del mismo modo que la narrativa colectiva de la Historia en Alemania, fue cambiada radicalmente. En la búsqueda de

443 WEARING, Gillian. (2015). *Gillian Wearing*. Pág. 13.

444 Karen Knights, en DIAMOND, Sara (1992). *Mémoires ravivées, histoire narrée = Memories Revisited, History Retold*. Págs. 12-13.

445 Ibídem, págs. 36-37.

446 En la película mencionada de Sarah Polley hay, en sentido muy paralelo a esta idea, una escena en la que entrevista a su padre, en la que éste le recuerda sus inicios como directora utilizándolo como actor. El padre trae a la memoria un momento en que ella lo estaba obligando a sumergirse en una piscina vestido en la que no podía hundirse del todo, porque la ropa lo empujaba hacia arriba, mientras ella le exigía una inmersión limpia, irrealizable, de un modo despótico.

una positividad en esa narrativa está la protagonista de su película “la patriota”, por ejemplo⁴⁴⁷. En la gran mayoría de sus películas, la irrupción de elementos documentales llama poderosamente la atención, y crean una percepción intencionadamente dirigida, de ese modo, hacia el proceso mismo de la creación de ficciones. Como ejemplo de la superación de la nostalgia como patología, que se estudia en el capítulo diez de este trabajo, pensamos en Alexander Kluge con 13 años mirando hacia atrás, hacia la ciudad que su familia debía abandonar. No era ya ciudad, sino solamente tierra sembrada de fuego. Marte sobre Saturno, sería la correspondencia metafórica dentro de los saberes pre-científicos que sabemos, interesaban a Warburg. Sería la impresión sobre un niño, que luego durante toda su vida dejaría rastro, y a nosotros, nos dejaría su testimonio de un modo personal de compartir lo individual, de poner “en común” su experiencia de superación.

También interesará aquí, volver a hacer referencia a Hans-Peter Feldmann (Alemania, 1941). Colapsado por la sobreabundancia de imágenes en revistas, al trasladar su residencia dentro de una Alemania todavía marcada por el muro de Berlín existente, comienza a crear montajes, pero en su caso reivindica la subjetividad del espectador para interpretar su trabajo. Coleccionismo caótico de memorias; aunque sea verdad que lo caótico nos remita directamente a otro capítulo de este trabajo, es su experiencia personal de ese preciso momento, lo que creemos se plasma en este tipo de obra suya. Sus colecciones comienzan también como producto de un efecto de postmemoria: desde su recuerdo de un vacío visual, la inexistencia de esa proliferación de imágenes impresas, en su infancia. Es posible que este efecto mismo sea causa de una cierta capacidad de desafección notable en trabajos como sus montajes sobre imágenes de la banda Baader Meinhof (“Los muertos”, 1967-1993), o su colección de portadas del derrumbe por atentado de Nueva York de 2001. Más relacionado siempre con la identidad colectiva; Anselm Kiefer (Alemania, 1945) en su época de estudiante, antes de estar institucionalizado como “artista de la memoria histórica”, fue producto de una casi expulsión de la academia de Düsseldorf, por una utilización (por cierto, muy al estilo alemán), de la estética pop. De sus trabajos, se menciona aquí esta pieza por interpretarla como producción con bastante intervención de su intimidad individual, probablemente más habitual en épocas de formación de los artistas. Había realizado una foto amateur en blanco y negro suya haciendo el saludo de Hitler parado en una bañera llena de agua, o en otra serie posterior llamada “Ocupaciones” (1969), en el Coliseo, en el Foro, en Pompeya, o frente al mar evocando el cuadro de Caspar David Friedrich⁴⁴⁸.

Otro estilo de identidad bien diferenciada, es la que aborda el trabajo de Richard Hawkins (Estados Unidos, 1961). Sus trabajos que parten de una personal visión del cuadro de Gustave Moreau “Salomé Dancing before Herodes” (1876), enriquecen las visiones sobre el tema tratado en los paneles de Warburg de este capítulo. Su serie “Salomé Paintings” (2011), con obras como “Head on the table” o “Loocked Up”, dan idea de su reflexión sobre la relación entre el tema de la danza de los siete velos y la danza japonesa Ankoku Buyou o Ankoku Butoh; traducible como danza de la oscuridad y relaciona esta gestualidad extrema. El autor señala también relación con el personaje del libro “Heliogábalo o el anarquista coronado” de Artaud (1934). Se trataría de un caso de gestualidad diferenciable y especialmente visible en sus diferentes interpretaciones: el caso

447 También es el caso de la protagonista de “Artistas en el circo: perplejos”, interpretada igualmente por su hermana. Este último filme tiene, incluso, una secuela; “La indomable Leni Peickert”.

448 VVAA. (2004) *La Belleza del fracaso / el Fracaso de la belleza*. Págs. 130-133.

en el fragmento de la danza de la ópera de Richard Strauss “Salomé” (1905)⁴⁴⁹. “Una danza de la destrucción con un final vicioso y brutal; la abolición del gesto”, en texto del artista⁴⁵⁰. Asimismo, en su serie “Ankoku Collages” (en progreso), utiliza el montaje y la reproducción de obras de famosos pintores, resignificando o subrayando los contenidos de esa parte de “oscuridad” en el ser humano, habitualmente relegada a la intimidad, pero también constitutiva de identidad, a la que parece referir su trabajo en general.

Regresando a las artistas mujeres; Klara Liden (Suecia, 1979) ha de mencionarse también aquí por sus trabajos de acumulaciones. En ellos queda reflejado el tiempo a través de las diferentes capas de materiales y, así como su preocupación por los espacios públicos. Estos espacios, son temática también de Barbara Kruger (Estados Unidos, 1945); muy reconocibles por sus textos y su utilización de la instalación, habitualmente muy poblada con tipografía de grandes dimensiones. Asimismo, Adriana Varejão (Brasil, 1964), Jacqueline “Jackie” Winsor (Canadá, 1941), y los colectivos Guerrilla Girls (Estados Unidos, 1985) y Reena Spauligs (Estados Unidos, 2004), son destacables para las temáticas abordadas en este capítulo.

449 Analizamos aquí la excesiva heterogeneidad de contenidos expresados por las artistas que se han estudiado. Es un aspecto de interés en este trabajo, el hecho de que se trata de artistas obligadas a realizar expresiones en un lenguaje que no es el que tienen más desarrollado técnicamente. La educación para actrices de ópera parte siempre desde la voz, para luego atender a aspectos teatrales, entendemos que el “añadido” de una escena de danza (la famosa “Danza de los siete velos”), de particular importancia en la trama, obliga a las artistas a dejar ver determinada intimidad. Es un aspecto que en los dibujos de Artaud, también cobra interés, como veremos en capítulos siguientes.

450 VV.AA. (2012). *Whitney Biennial 2012*. Pág. 133. Texto del artista R. Hawkins titulado “Ankoku”.





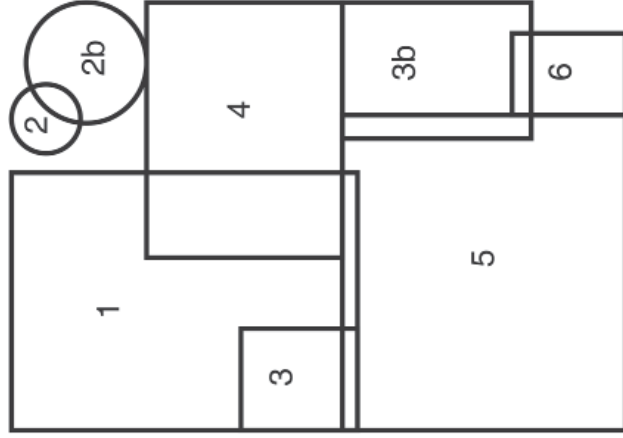


Figura 8
Paneles 48 a 51

- 1- Némesis («Das grosse Glück») Alberto Durer. Grabado, hacia 1502/1503. (Panel 48)
- 2a/b- «Isis Pelagia». Dibujo tomado de una moneda del emperador Adriano, s. II a.C. (Panel 48)
- 3- Rueda de Fortuna. De un códice francés del «Liber de consolatione philosophiae», de Boecio, s. xii, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2642, fol. 11r. (Panel 48)
- 3b- Detalle "Rueda de Fortuna" de pieza descrita en fragmento anterior de esta figura. (Panel 48)
- 4- La familia cortesana de Ludovico Gonzaga. Andrea Mantegna. Fresco, hacia 1470. Mantua, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi. (Panel 49)
- 5- Grabado según dibujo de Mantegna para el Corro de las musas. Refiere a: Parnaso. Marte y Venus, Vulcano, Apolo y Mercurio con las musas danzando. Andrea Mantegna. Pintura, hacia 1497. París, Museo del Louvre. (Panel 50-51)
- 6- Naipes italianos del s. XV con representaciones de las diez esferas. Serie E Maestro de los Tarocchi, Ferrara, hacia 1465. Primo Mobile. (Panel 50-51)

8 Capítulo VII. A modo de interludio

8.a

Los objetos animados y los inanimados. Su carga memorial

*Un tren no deja huella a su paso.
Poner sello en un formulario de trenes
que pasan por una estación a Auschwitz, es un gesto⁴⁵¹.
Si eliminamos gente que pone formularios y sellos,
eliminamos posibilidades, quizá remotas, pero viables.
Posibilidades en las que la inconsciencia general colapsaría a error.
Error que sucede en modo igual; en un gesto.
Toda huella será inevitablemente así, un gesto.*

Existe gente que cree y gente que no cree en la suerte. Entre los segundos, normalmente encontramos a aquellos que más buscan las causas y las consecuencias. Si este capítulo está indicado como interludio, es porque intenta un acercamiento al concepto de lo que es un cambio. Dentro de ellos, los hay que ocurren de manera repentina, en forma de un colapso. Y aquellas personas que comentábamos que buscan causas y consecuencias, suelen encontrar allí, en ocasiones, desplazamientos reiterativos que, al llegar a cierto punto, producen una nueva dirección. En general, el análisis de estos movimientos nos lleva por un lado a las situaciones extremas, en las que normalmente decimos que sale a la superficie aquello que subyace. Por otro lado, la sola mención de la palabra movimiento, nos lleva al lugar común de análisis dialéctico entre objetos animados e inanimados; hacia el camino del origen de estas palabras desde el vocablo ánima. Aunque aquí, evitaremos esta dialéctica, el capítulo discurre tratando sobre algunos objetos relacionados con una situación extrema. No se tratará sobre el carácter fetichista de los mismos, sino sobre su contenido mnémico. Dichos objetos; en concreto, un metrónomo y unos enseres de tocador, nos llevarán a discurrir por el pensamiento sobre aquello que, aún en su condición inanimada, a modo de “testigos” de ciertas situaciones, les ha sido otorgado con un sentido evocador. Podríamos decir que se trata de objetos con una suerte de conocimiento adherido. O como decíamos, relacionables con un contenido sucedáneo a un cierto conocimiento.

⁴⁵¹ Hace referencia a la serie documental *SHOA* de Claude Lanzmann (1985) Duración: diez horas aprox. Francia. Filmado durante cerca de diez años reúne testimonio de testigos del Holocausto.

Recordemos aquí, lo mencionado en el segundo capítulo sobre la necesidad de Warburg de tener a mano los objetos necesarios para construir asociaciones⁴⁵². Podemos decir que dichos objetos inanimados, por medio de sus asociaciones mnémicas, servían al historiador, en su época de tratamiento, a modo de “prótesis” de lo cognitivo.

Al igual que hicimos en un momento del primer capítulo, acudiremos aquí, a nuestra memoria individual para ilustrar un escenario desde el que continuar un desarrollo relacionable. En este caso, comparamos una situación de colapso repentino con un movimiento reiterado. Y tal vez las imágenes utilizadas no sean las más afortunadas, ya que se trata de fenómenos naturales, y, por tanto, involuntarios. La capacidad de razonamiento humana entra a menudo en cierto conflicto moral, si realizamos asociaciones metafóricas con, por ejemplo, lo que podemos ver en un documental sobre la vida salvaje. Así pues, tendremos que dejar a un lado otra dialéctica, en este caso, la que hay entre naturaleza y barbarie. Apartando así, algunos razonamientos de este tipo, finalmente nos adentramos en una dirección diferente a la del recorrido por ese carril de dos direcciones que nos ofrece el pensamiento dialéctico; de algún modo, detendremos ese tren de ida y vuelta, y emprenderemos a pie, por un sendero “no tan trazado”. En cualquier caso, afortunada o no, la imagen utilizada aquí, del mismo modo que la del primer capítulo, es una visión desde una carretera bien trazada, y también desde un automóvil.

Viajando por las rutas que se trazan dentro de la selva del este de Sudamérica, en un instante, deja de ser divisible cualquier cosa fuera del automóvil. Igual que en el primer capítulo no se veía. Y era una falta de visibilidad por motivo engañoso. Entonces parecía niebla; pero era ceniza cayendo. Esta vez, el ruido que acompaña es ensordecedor. El agua no cae en gotas sino en chorros, y los rayos evocan también el ruido del fuego. Pero no es fuego; sino agua. Lluvia tropical, que puede durar menos de un minuto y medio, y durante ese brevísimo lapso todo está también en blanco.

Igualmente, ensordecedor y evocador del fuego, es el sonido de las rocas entrechocándose al flujo del ir y venir de las olas en aquellas playas, donde cada grano de arena es una piedra. Pero ese ruido es constante. Igual que el sonido de un metrónomo, mientras a este le dura la cuerda.

Al igual que en las experiencias reales, en este trabajo no es tan fácil determinar siempre con exactitud, los contenidos en los trabajos teóricos. Carolyn Christov Bakargiev, una comisaria cuyo trabajo será muy atendido en este capítulo, señala al igual que muchos artistas, que en ocasiones lo que se propone como experiencia, no es susceptible de una comprensión, o incluso de una identificación de la misma en base a experiencias pasadas. Las vivencias traumáticas no son clasificables, y es quizá por eso mismo, por lo que son habitualmente, huella identitaria. Algunas experiencias positivas también pueden serlo, aunque existen más estudios, lógicamente, sobre las negativas. Trabajos que abordan métodos de superación o sistemas de atenuación de los síntomas. Los estudios sobre memoria histórica, en general, atienden a situaciones que afectan a colectivos. Son muy abundantes, y muchos ahondan en la reflexión de modo que nos parece muy responsable.

452 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2010) Op. cit. Pág. 162. “De ahí la costumbre de llevar sus cosas consigo a todas partes, que emparenta una vez más, al autor de *Mnemosyne* con el titán Atlas, con la figura del judío errante o con la del trapero benjaminiano –aunque un trapero que acumula manuscritos, fichas y fotografías para intentar recoger el troceamiento del mundo mediante planos de pensamiento o mediante láminas, mediante mesas de orientación.”

Aun siendo muy partidarios de esta reflexión en torno a la memoria histórica, es otra, en el caso de este trabajo, la intención⁴⁵³. No profundizamos, pues, en ella. Tampoco lo hemos hecho en la profundidad que podrían merecer, por su parte, las investigaciones de los asuntos de la memoria como construcción de identidad; tanto en las ideas relativas a las teorías de género, como en las que refieren al concepto de otredad. Lógicamente, trabajando sobre la memoria, serán temas que no pueden pasarse por alto, aunque esperamos se entienda simplemente, que no se encuentra este espacio como lugar ideal para la profundización en ello. Un modo, en cualquier caso, de explicar el porqué de este acotamiento, es la manera de atender a estos aspectos de Elizabeth Jelin, quien aparte de relacionar memoria con identidad personal y continuidad de uno mismo en el tiempo, aborda las temáticas de poder que estos discursos pueden traer aparejados⁴⁵⁴.

No por nada los reyes destinaban fortunas para que los artistas y artesanos de su época construyan obras en su memoria o en la de sus acciones. No por nada, tampoco, la famosa *damnatio memoriae*⁴⁵⁵, la condena judicial practicada por el senado romano cuando los emperadores fallecían, por la que se eliminaba todo aquello que pudiera recordar a dicho emperador. Así vemos como el pasado, también puede ser un campo de batalla. Derrida, en su discurso para Paul de Man, relaciona de un modo muy directo, como acostumbramos a leerle, los términos memoria y Ley⁴⁵⁶. Es habitual leer o escuchar referencias a ciertas personas, como dotadas de más autoridad que otras, por haber padecido determinados hechos. No se pone en duda, ni mucho menos, la utilidad de la experiencia compartida. Puede ser hacia esto, el enfoque que abordaría Derrida, aunque sus textos son habitualmente abiertos a diferentes lecturas. Leemos, por ejemplo:

Nunca supe contar una historia. ¿Por qué no recibí ese don de Mnemosyne? A partir de esta queja, y probablemente para protegerme ante ella, una sospecha surge siempre en mi pensamiento: ¿quién puede contar de veras una historia? ¿Es posible el narrar? ¿Quién puede afirmar que sabe lo que implica una narración? ¿O, antes que eso, el recuerdo o memoria que reclama? ¿Qué es la memoria? Si la esencia de la memoria maniobra entre el Ser y la ley, ¿qué sentido tiene preguntarse sobre el ser y la ley de la memoria? Hay preguntas que no se pueden plantear fuera del lenguaje, preguntas que no se pueden formular sin confiarlas a la transferencia y la traducción, por encima del abismo.

En ese sentido, su teoría de la deconstrucción, se materializa en el formato de archivo como en ningún otro espacio. Nada es tan deconstructivo como el archivo sin ley; anómico o “inocente”. Es claro que la política, y entonces la capacidad de legislar (o al menos de juzgar), está en cada actividad humana, también se retomará, la idea con la mención de una cierta responsabilidad de cada cual,

453 Nos encontramos en la curiosa necesidad de aclarar que existen hoy día una buena cantidad de pensadores de ideas políticas conservadoras, que se suscriben a las teorías de memoria individual a modo de desprecio de la memoria colectiva y las ideas y conductas sobre memoria histórica a las que esta conduce. Aclarar pues, aunque en el contexto quizá no sea necesario, que este no es el caso.

454 JELIN, Elizabeth, “¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria”, en *Los trabajos de la memoria*. Editorial Siglo XXI. España, 2001. Capítulo 2: “Partiendo del lenguaje, entonces, encontramos una situación de luchas por las representaciones del pasado, centradas en la lucha por el poder, por la legitimidad y el reconocimiento. Estas luchas implican, por parte de los diversos actores, estrategias para “oficializar” o “institucionalizar” una (su) narrativa del pasado. Lograr posiciones de autoridad, o lograr que quienes las ocupan acepten y hagan propia la narrativa que se intenta difundir, es parte de estas luchas”. Existen muchos autores que compartirían, según creemos, estas ideas, y bien podrían ser citados aquí. La elección de Jelin es quizá intencionada, por el hecho de que su discurso señala posiciones de poder violentamente auto-otorgadas, que intuimos, son análogas a las de los análisis de género.

455 Desde Augusto en el 27 a.C. hasta Julio Nepote en el 480 de nuestra era, fueron 34 los emperadores condenados. Se llegaba incluso a la abolitio nominis, borrando su nombre de todo documento e inscripción, destruyendo bustos y estatuas y todo lo que pudiera recordar al emperador anterior.

456 En memorias para Paul de Man, Derridá explica DERRIDA, Jacques. *Memorias para Paul de Man*. Traducción de Carlos Giardini. Editorial Gedisa. Barcelona, 2008. 248 págs. Pág. 15.

en el hecho de recordar. El recuerdo inmediato que nos viene en cuanto a ello es el del proyecto censurado de programa radiofónico de Antonin Artaud (1896-1948), “Pour en finir avec le jugement de dieu”. Como alegato para indicar la duda sobre la capacidad de una justicia verdaderamente justa, en el hombre. Lógicamente, en el contexto histórico temporal de los juicios de Nuremberg, la censura tiene su sentido. No podemos dejar de mencionar tampoco, la “musealización para el recuerdo total”, de la que habla Huyssen⁴⁵⁷, así como los problemas de la “sobreabundancia de memoria” que menciona Todorov⁴⁵⁸, aunque el trabajo, como decimos, apunta en otra dirección.

En el terreno de las Bellas Artes, muchos artistas e investigadores, se han visto interesados por este tema. Tal como Bergson dice, necesitamos abstraernos en cierto porcentaje de nuestro presente para poder evocar. Es preciso saber apreciar lo “inútil”, y tener cierta predisposición al deseo de soñar⁴⁵⁹. En Proust, esto no parece ser sino recuperación. Y sería injusto también, creer que el tratar sobre las experiencias de disfrute sea necesariamente frivolar. A menudo los lectores de Proust, o los aficionados al cine de Bergman, pueden ser acusados en este sentido. Leamos un texto de Proust:

*...si el recuerdo, gracias al olvido, no ha podido contraer ningún lazo (...) nos hace respirar de pronto un aire nuevo, precisamente porque es un aire que respiramos en otro tiempo, ese aire más puro que los poetas han intentado en vano hacer reinar en el paraíso y que solo podría dar esa sensación profunda de renovación si lo hubiéramos respirado ya, pues los verdaderos paraísos son los paraísos que hemos perdido*⁴⁶⁰.

La capacidad de evocación inherente al lenguaje, está íntimamente ligada a la expresión de pulsiones “inútiles”. Así es como Foucault habla de pueblos dibujantes y pueblos pintores, y de cómo cada uno según su característica, plasmó en escrito, de una manera u otra⁴⁶¹, aquello que deseaba conservar. Y cambiando al lado opuesto, a sistemas que, si se consideran útiles, si se trae a cuenta a la moneda como memoria sólida, como una representación que se desdobra. Del modo en que la moneda puede cambiarse por el bien, por el que se acaba de cambiar, así es como en la representación el signo remite a lo representado⁴⁶². Veremos en breve como en Marx, se trata de ese proceso de mercancía convertida en dinero, en la “retorta alquimística del mercado”.

Pero volviendo a la línea del espíritu, Freud escribe en su libro de los sueños, y con referencia a un autor llamado Scholz; “Nada de aquello que hemos poseído una vez espiritualmente, puede ya perderse por completo⁴⁶³”. Actualmente no se suele aventurar tanto sobre las similitudes entre la memoria y la posesión espiritual. Se conoce, asimismo, que algunos recuerdos no solamente

457 HUYSEN, Andreas (2000): “En busca del tiempo futuro”, en *Medios política y memoria. Revista Puentes*. Pág. 5.

458 TODOROV, Tzvetan. (1995). *Los abusos de la memoria*. Pág. 14.

459 BERGSON (1896). Op. cit. Pág. 101. Nietzsche, como vimos, también habla de este “hacerse sonámbulos de día”, sobre todo al inicio de su “Gaya ciencia” como hemos visto. NIETZSCHE, Friedrich.(1882). Op. cit. Pág. 383.

460 PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido 7. El tiempo recobrado*. Pág. 216.

461 FOUCAULT, Michel. (1966). Op. cit. Pág. 116. Y aquí, ya a día de hoy, que vemos las fronteras culturales algo más difusas, parece incluso conservadora su observación que señalar como menos desarrollada la cultura oriental, al leerle “Cuando un pueblo no posee más que escritura figurada, su política debe excluir la historia, o cuando menos, cualquier historia que no sea pura y simple conservación”. Y comenta sobre “guardar un ‘respeto supersticioso’ por las luces recibidas de los antepasados.”

462 *Ibidem*, pág. 180.

463 FREUD, Sigmund.(1899-1900). Op. cit. Pág. 75. La cita a la que hace referencia señala entre paréntesis “Scholz, pág.34”. Suponemos que se trata del doctor que ejercía de director en la cuarta división de pacientes neurológicos a la que estaba asignado desde 1883, en el Hospital general de Viena, después de colaborar con Theodor Meynert.

pueden modificarse según el propio Freud⁴⁶⁴, sino también quedar suprimidos. En cualquier caso, en esta parte del trabajo intentamos atender a aquello que el autor llama “profundidades de la memoria onírica”, allí donde se encierran imágenes de épocas tempranas que no llegaron a adquirir conciencia plena⁴⁶⁵; se trate o no de una localización “física” inferior de las mismas, o tomando el término “profundidad” como metáfora.

En todo caso, nos interesa atender a lo señalado por el pensador vienés con respecto a lo somático del proceso que se desarrolla todas las noches, y que incluso le da el nombre de un “limpiar el alma”; proteger al aparato de la actividad anímica de una excesiva tensión. Freud introduce aquí frente a W. Robert⁴⁶⁶, la idea de que el contenido aparente del sueño sustituye el verdadero sentido del mismo, ya que los residuos de la memoria diurna serían demasiados para poder liberarlos por completo, y el tiempo de sueño debería ser superior al que es⁴⁶⁷. Lo que contradice la teoría robertiana en la que la falta de sueño sería perturbadora únicamente por no permitir “la segregación de los pensamientos ahogados en germen”, que acumularían en la memoria las impresiones insignificantes y pensamientos inacabados⁴⁶⁸. La novedad sería que, como material onírico, además de que el sueño prefiere, evidentemente, las impresiones recientes, señalando sobre ello los estudios de pensadores anteriores, según Freud, existirían otras dos fuentes de material. En segundo lugar, luego de la utilización de las impresiones inmediatas anteriores al sueño, el vienés señala una selección diferente a la de los procesos consientes, prefiriendo siempre lo accesorio y desatendido durante la etapa despierta, que nos interesará especialmente en el capítulo once. Además de ellos; y, en tercer lugar, el sueño utilizaría como material, también la disposición de tempranas impresiones de la infancia⁴⁶⁹.

Y Proust también intuye que estas dos fuentes, permanecen en algún dominio; también atiende a esa posesión espiritual:

Porque los malestares de la memoria se vinculan a las intermitencias del corazón. Es sin duda la existencia de nuestro cuerpo –parecida para nosotros a un vaso que contiene nuestra espiritualidad- la que nos induce a suponer que todos nuestros bienes interiores, nuestras alegrías pasadas y todos nuestros dolores están perpetuamente en nuestro poder⁴⁷⁰.

Kracauer parece quizá, uno de los tantos pensadores que temían que el “Viaje al fin de la noche⁴⁷¹” no había llegado a su final del todo, con el fin de la primera Gran Guerra. Es destacable que sus observaciones filosóficas, tal como se hacen hoy en día, se sitúen desde el territorio estético. Al criticar el expresionismo, lo hacía con el sentido de acusarlo de defender asuntos de una “humanidad abstracta”, a través de “tipografías igualmente abstractas”. En 1929, el pensador

464 FREUD, Sigmund.(1899-1900). Op. cit. Pág. 99; “Nuestra memoria, que tanta parte del sueño deja perderse, ¿no falsearía también aquello que conserva?”. Y unas líneas después, pág. 100; “dado que para comprobar la fidelidad de nuestra memoria no poseemos otro control que el objeto, y este nos falta por completo en el sueño, fenómeno que constituye una experiencia personal y para el cual no conocemos fuente distinta de nuestra memoria, ¿qué valor podemos dar aún a su recuerdo?”

465 FREUD, Sigmund.(1899-1900). Op. cit. Pág. 70.

466 El libro de Freud indica como bibliografía al psiquiatra alemán W. Robert en su libro: *Der Traum als Naturnotwendigkeit erklärt* (El sueño como necesidad natural). Editado en Hamburgo en 1886.

467 *Ibidem*, pág. 218.

468 *Ibidem*, pág. 130. La idea de “limpiar el alma” con el sueño es de la página siguiente.

469 *Ibidem*, págs. 206-207.

470 PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido 4. Sodoma y Gomorra*. Pág. 196.

471 Utilizando el título del famoso libro de Louis-Ferdinand Céline (1932).

ya unía, quizá intuitivamente, las palabras “expresionismo” y “abstracto” en una misma frase. Lo comentaba en mención de la necesidad de un arte que encarne la esencia humana de una manera más completa; “en el colmo de su plenitud”, a través del método de experimentar lo universal en lo particular⁴⁷².

El gesto mediante el que rechazamos ciertos presupuestos, como el de no levantarse de su asiento del autobús de Rosa Parks (un buen ejemplo de “inversión energética de *pathos*”), parece ser en primer lugar de “levantamiento” ante el miedo impuesto. El tristemente largo listado de casos de tortura del reciente siglo XX, en las más diferentes situaciones, o simplemente, el conocimiento de su existencia, es un saber de las capacidades a veces inverosímiles, de infligir miedo sobre el Otro. Un gesto de “impoder” que es originariamente, en ocasiones, incluso “pasivo”, en términos de acción práctica, pero que inevitablemente termina por conducir a la acción legitimada por el poder, del tipo que sea, siempre con más herramientas para esconder la cualidad de “acción” (con probatoriedad práctica), en la agresividad de su barbarie.

Ya mencionábamos en el capítulo tres, el comisariado de Documenta 13 realizado fundamentalmente por Carolyn Christov-Bakargiev⁴⁷³. Tanto en su texto del catálogo como en su discurso, resulta claro que esta autora, abunda más en lo que calla; en su silencio, que en lo que dice. Antes que nada, conviene indicar que su narración es entendida aquí fundamentalmente desde la acepción “ánima”, referida a objetos animados y/o objetos inanimados, y como se interrelacionan y construyen entre sí. Dentro de este discurso, no deja de ser arriesgado atreverse a indicar como pista de la censura o autocensura, que daría lugar a ese “silencio”, el siguiente fragmento suyo:

*Existe un conflicto al nivel de lenguaje, entre la tendencia a la afasia y el movimiento hacia la declaración, entre nosotros como animales, con relaciones gestuales afectivas, expresadas y encarnadas semióticamente, y nuestra subjetividad como intelectuales “productores de conocimiento institucionalizado”. Es por medio de la voz poética, el modo en que el lenguaje puede rozar el contenido en el discurso en el que la declaración es complicada o incluso censurada, desde fuera o dentro del sujeto, interrumpido por el trauma*⁴⁷⁴.

Abordemos, o quizá deba decirse; intentemos abordar el asunto de lo traumático. Trataremos aquí dos modos diferentes de formación de trauma; uno de formación acumulativa, y otro de formación instantánea. Comencemos por al de formación acumulativa, mencionando la imagen ya sobresignificada, del “Angelus Novus” de Paul Klee en el pensamiento benjaminiano⁴⁷⁵, personaje en avance hacia el progreso mientras ve cómo se acumulan las ruinas, los escombros, como las piedras de esa estatua del Buda de Bamiyan⁴⁷⁶. La repetición traumática del recuerdo de la amenaza de destrucción, como la amenaza que significó durante la guerra fría la potencialidad atómica. Gustav Metzger (Alemania, 1966, Londres, 2017), fue visionario en su labor artística, al señalar esta insistencia acumulativa, las suyas fueron convirtiéndose, además, en las primeras manifestaciones

472 KRACAUER, Siegfried. (1920-1930). *Estética sin territorio*. Pág. 58.

473 Destacando la labor conjunta de comisariado con Chus Martínez (España, 1972).

474 CHRISTOV BAKARGIEV, Carolyn. (2011) “On the Destruction of Art or Conflict and Art, or Trauma and the Art of Healing”, en catálogo de Documenta 13. Págs. 282-283.

475 BENJAMIN, Walter. (1936) “Tesis de filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos I*. Pág. 183.

476 CHRISTOV BAKARGIEV, Carolyn. (2011). Op. cit. Pág. 294-295. La mención a la disculpa de las autoridades islámicas en la destrucción de esta obra que la autora considera “herencia de la humanidad”, idea sobre la que a la vez reflexiona en la última parte de su ensayo.

artísticas dentro de los conceptos de ecología. Y la idea del comisariado de exposiciones mencionado de Documenta, también hace referencia a este artista. Pero en la formación traumática acumulativa la referencia primera en su texto, es la de los metrónomos de Man Ray: su sonido constante, al que nos referíamos al comienzo del capítulo. El estudio de esta comisaria, como comentamos, parece iluminar un poco sobre ese fluir entre lo animado y lo inanimado. Man Ray describe a su amigo, Arturo Schwartz, el modo en que se concibió en principio el “Objeto de destrucción” (1923); ponía en marcha el metrónomo, y daba una pincelada por pulso mientras se repetía a sí mismo; “esta pintura es demasiado mala y debería destruirla”. Recordemos aquí a Nietzsche con su; “cada costumbre hace a nuestra mano más ingeniosa y a nuestro ingenio menos ágil⁴⁷⁷”. Algo que, además, nos dará que pensar, si lo unimos al acostumbamiento del obrero en la cadena de producción, que menciona “El capital” de Marx. Pero, de regreso al metrónomo; aunque un poco más adelante, Man Ray le adhiere un ojo; “porque todo pintor necesita de un espectador”. El final del objeto estaría marcado por su nombre: termina destruyéndolo con un martillo, ya que deja de aceptar su veredicto. Pero en lo traumático que pueda resultar este método de aprendizaje está el inicio de esa metamorfosis desde “objeto de destrucción”, hacia “Objeto para ser destruido” (1932), y más tarde, hacia “Objeto indestructible”. Se conoce la historia de cómo en 1932, tras la marcha de quien sería su aprendiz, amante y musa; Lee Miller, Man Ray destruiría el objeto⁴⁷⁸. La autora habla de una cierta canalización que fluye de las personas hacia los objetos, y de cómo estos objetos “traumatizados” proyectan a su vez, cierto flujo hacia las personas.

Así pues, vamos a atender al otro lado de la pareja; es decir a Lee Miller. El escritor Vila-Matas, en su libro “Kassel no invita a la lógica”, se pregunta cómo hizo ella para no sentir repugnancia hacia la toalla y los perfumes que cogió del baño de Hitler y Eva Brown, y que se exponen en la vitrina de “The Brian”⁴⁷⁹. Pensaremos otra vez en Nietzsche, y en el “Angelus Novus”, todo a la vez, desde la cita de “La gaya ciencia”:

*Tengo que seguir de nuevo la marcha, con estos pies cansados y heridos, y, puesto que tengo que hacerlo, a menudo miro furiosamente hacia atrás, a lo más bello que no es capaz de detenerme...-¡porque no es capaz de detenerme!*⁴⁸⁰.

Y, sin embargo, hay algo de esa “dura piel estoica”, que Nietzsche menciona unas líneas antes, en el gesto de recoger esos objetos del baño. Un indicio de que se “ha sacrificado la sutil excitabilidad” del epicúreo⁴⁸¹. He aquí que nos encontramos de frente con eso que Christov-Bakargiev calla, y que podemos leer en numerosas fuentes bastante fidedignas; el proceso acumulativo de

477 NIETZSCHE, Friedrich.(1882). Op. cit. Pág. 475.

478 CHRISTOV BAKARGIEV, Carolyn. (2011). Op. cit. Pág. 284. El texto no da pistas sobre si la destrucción porque no aceptaba el veredicto del espectador, y la destrucción tras la marcha de Lee Miller, son el mismo momento. Indica sí, una publicación en la que Man Ray da instrucciones de colocar el ojo de una persona amada a la que ya no se ve, y tener un martillo a mano para destruir el objeto de un solo martillazo.

479 VILA-MATAS, Enrique. (2014). *Kassel no invita a la lógica*. Págs. 70-71. “el frasco de perfume de Braun -el objeto que a la larga sin duda había llamado más mi atención- había llegado intacto hasta nuestros días porque en abril de 1945 lo había encontrado la reportera de guerra y artista norteamericana Lee Miller en la bañera del dictador, en la casa que éste y Braun tenían en Munich en la Prinzregentenplatz.

En la vitrina del Fridericianum había también una toalla con las iniciales de Adolph Hitler. Toalla y perfume se los había llevado Lee Miller a su hotel muniqués, y nunca se pudo saber si en su vida cotidiana llegó ella a utilizar aquellos extraños, quizá fetichistas, trofeos de guerra. ¿Importaba eso? No mucho, en realidad nada. En cualquier caso, yo me decía que la toalla, de habérmela encontrado, ni la habría tocado, me habría dado una repugnancia absoluta. Pero ése era mi caso.

480 NIETZSCHE, Friedrich.(1882). Op. cit. Pág. 508.

481 Ibídem, págs. 506-507.

formación de trauma que significó para Lee Miller la más que destacable relación con su padre. Esas fotografías que le tomaba desnuda en la bañera desde los siete años en que hubiese sido violada (según las fuentes), y los 17 años⁴⁸². Entendemos entonces, que la relación de la comisaria con el hijo de Lee Miller, que es quien cedió derechos de reproducción de las fotografías y los objetos mismos para su exposición, podría ser deteriorada en la mención de estos hechos. Pero la falta de mención a ellos es más notable que si hubiesen sido narrados. En el texto del catálogo de la exposición en cuestión, se pregunta; ¿Qué siente el objeto inanimado? Vayamos pues, a las famosas fotografías de Lee Miller tomadas por quien, suponemos el amante durante este período en que llegó a Munich junto con las tropas americanas, y que, no merece ni la pena mencionar, ya que la puesta en escena de los disparos de la máquina fotográfica es claramente de ella. Tenemos, pues, a Lee Miller en una bañera, tal como cuando posaba para su padre, pero esta vez con la foto de Hitler detrás. Se trata del 30 de abril de 1945, día que por la mañana había realizado visita a los campos recién liberados de Dachau, día del suicidio de Hitler en su Búnker. Es una imagen única, mítica y justificadamente destacable, creemos; se trata de una de las imágenes que, en este trabajo señalamos como las que con más precisión nos hablan de ese punto de contacto entre la memoria colectiva y la individual. Una imagen multisignificante. ¿Frívola?⁴⁸³ Digamos que más ancha que honda. Más rizomática que profunda, quizá. Su disposición en los diferentes catálogos varía. Y es importante esta localización, ya que la autora de la instalación considera la foto una inversión desde una perspectiva de género, del arriba y debajo de “El gran vidrio” Duchampiano; con su parte superior con forma orgánica y “animada”, y su parte inferior con forma inorgánica, y cuya animación es automática⁴⁸⁴. La interpretación más repetida de la foto, es la de la “limpieza”, con las botas embarradas del campo ensuciando la pulcra alfombra, como si se tratara de ejercer una suerte de “purificación” de la humanidad de sus pecados. Leamos como experimentó su encuentro con la pieza, el escritor Vila-Matas:

Al final sólo queda esto, pensé, la mirada hacia atrás que percibe la nada. Quizá por eso quise mirar de pronto, desesperadamente, hacia delante. (...) Hasta que no di con la toalla de A. H. y con el perfume de Braun no tuve por primera vez la impresión de que quizás había aterrizado ya en tierra germana. Los objetos nazis y la presencia del pasado irreversible hicieron que me sintiera en tierra de golpe. Allí estaban el viejo horror y el gran estigma de la interminable culpabilidad nazi. Pero ¿Era eso aterrizar?⁴⁸⁵

482 https://elpais.com/cultura/2018/07/06/actualidad/1530898195_101467.html

<https://www.elcultural.com/noticias/arte/La-vida-de-Lee-Miller-a-traves-de-sus-fotografias/501511> (Ambas consultas del 15 de septiembre de 2018). La del Cultural incluso menciona “poses sexualmente explícitas”, en las fotos tomadas por su padre.

483 VILA-MATAS, Enrique. (2014). Op. cit. Pág. 71. “En la misma vitrina en que estaban el perfume y la toalla con las iniciales A. H., había cuatro fotos de Lee Miller alegremente sumergida en la bañera de Hitler. Al parecer, las imágenes habían sido calificadas de frívolas y creado cierta polémica cuando se publicaron en el New York Times al término de la guerra, pero yo jamás había visto antes esas fotografías, ni siquiera había tenido alguna vez noticia de ellas. Podían resultar frívolas, pensé, pero no era algo que fuera demasiado evidente.”

484 En el catálogo 2/3 de la mencionada DOCUMENTA (13), la página 141, que publica la foto lo hace con la foto arriba y debajo el metrónomo y la disposición de la vitrina, mientras que en el “Book of Books” (1/3) en la página 286, arriba se ve una de las fotos que Lee Miller tomaría esa misma mañana en Dachau, con un cadáver en el suelo, es decir, la parte “inanimada”, arriba. La referencia a la “purificación” de los pecados es de la misma página. La palabra utilizada en inglés es “cleanse”; que es más cercana al “clean” de limpiar, literalmente.

485 VILA-MATAS, Enrique. (2014). Op. cit. Págs. 71-72. Merece la pena mencionar aquí, unas líneas anteriores: “Luego, como si tuviera vergüenza de haber pensado aquello, me froté la cara tratando de olvidar aquello que dejaba atrás. Después de aquel restriego, miré físicamente hacia la brisa invisible, como si la brisa pudiera ser vista (se refiere a la pieza de Ryan Gander, “el impulso invisible”, que estaba en hall detrás de la rotonda). Y, por momentos, me llegó una sensación descorazonadora. Mi sensación de extravío era la misma que puede sentirse cuando en el camino nos volvemos y vemos el trecho recorrido, y vemos la vía indiferente, cuya fuga rectilínea expresa la irreversibilidad del tiempo.”

Intuimos que, de existir algo como un espíritu, no estaría alojado, al menos en su totalidad en el cerebro. La obra aludida se llama “The Brian”, estaba instalada en el centro de la Documenta 13, por Carolyn Christov-Bakargiev⁴⁸⁶. Notablemente en contra de lo que dice su título, los asuntos sobre los que parecía tratar, hacían alusión a temas que no son resolubles estrictamente de un modo intelectual. Sus “afinidades electivas” en cuanto a artistas, dejan claros, además, sus puntos de interés. Anna Boghigian (Egipto, 1946) y Michael Rakowitz (Estados Unidos, 1973) no son artistas que puedan considerarse “cerebrales”, por llamarlos de algún modo.

Cuando en su discurso habla de objetos “traumatizados”, la primera referencia es Freud, claro está. Si bien menciona, sobre todo, el libro “Más allá del principio del placer”, y el silencio de los soldados que regresan de la primera guerra, remontándonos algo más en el pensamiento freudiano, no es difícil encontrar la mención a una determinada representación, a la que está “soldada” tanto la angustia fóbica como la angustia del sueño. Dicha representación, no parece dar motivo a simple vista a ninguna angustia tan exagerada en general, y es porque está asociada a esa representación, aunque proceda de una fuente distinta⁴⁸⁷. La representación se materializa en una imagen o un objeto que, tanto en el caso de si hablan, sueñan, o son reiterativos; como en el de que callen, abran los ojos, o caigan torrencialmente para luego esfumarse, pueden ser materialidades “traumatizadas”.

La relación entre memoria individual y memoria colectiva es clave para este trabajo. Entendemos que el artista crea desde su memoria individual, o desde la colectiva, siendo común el último caso, sobre todo si se trata de grupos de artistas o de artistas dirigidos. Pero, de todos modos, lógicamente, la idea es que el arte es útil para la sociedad, que redunde en beneficio colectivo. Una entidad creada, que puede ser objetual o no, que está ahí para y por si alguien le puede sacar utilidad. Marx entiende que, para producir mercancías, debe producirse valor de uso social⁴⁸⁸. Una obra de arte no sería mercancía o trabajo útil si no constituye valor. Consideraremos aquí que el valor de un producto intelectual, puede tener utilidad comercial o no, y Marx también contempla el caso. De hecho, en el caso del arte, la mayoría de la producción no entra en circuitos comerciales. Creemos en su utilidad, aunque repitamos la frase de Marx; “la mercancía es inútil, cuando lanzada a la retorta alquimística de la circulación, no sale convertida en dinero”. Y destacamos por ello, el momento de crisis mencionado en “El capital”, cuando el valor de trabajo debe ser presentado como trabajo directamente social, cuando es; “personificación de las cosas y cosificación de las personas”, y no queda desligado del valor de uso, por la ruptura de la temporalidad inmediata y continua entre venta, compra y venta. Cuando los dos momentos, producción y conversión de esta producción en mercancía útil, se independizan hasta cierto punto, “la unidad se hace valer violentamente mediante una crisis⁴⁸⁹”. Ya hemos señalado en el capítulo sexto, cómo existe una lucha por mantener la vigencia de ciertas piezas artísticas como “frescas”.

Desde terrenos extra-artísticos, es quizá más difícil entender esta relación entre lo individual y lo colectivo: es algo que no deja de ser una curiosidad, sobre todo, desde la observación del hecho que, en la mayoría de los casos, cuando tras el bachillerato, un joven elige qué carrera u oficio

486 Carolyn Christov-Bakargiev (Estados Unidos, 1957). Directora de la Documenta 13. Instala su pieza “The Brian” en rotonda central del Fridericianum. Se trata de un pequeño microcosmos.

487 FREUD, Sigmund.(1899-1900). Op. cit. Pág. 205.

488 MARX, Karl. (1867) Op. cit. Libro Primero. Tomo primero. Pág. 63.

489 *Ibidem*. Pág. 154-155. Se entiende mercancía útil, aquí, únicamente como mercancía vendida. Si luego de vender, el productor no compra inmediatamente, dejando así, mercancía fuera de circulación, entonces dicha mercancía también se considera inútil.

emprender. Se puede hablar, en estos casos, de una tendencia a que se escoja aquello sobre lo que se tiene carencia, cuando se habla de vocación.

En cualquier caso, si esta segunda parte del trabajo está marcada por una idea, partimos por una que a estas alturas es más que trasnochada; la idea del dualismo, aunque veremos que, entendida aquí desde las inversiones energéticas warbурgeanas, cobran diferente interés. Lo uno no se entiende sin la presencia de lo otro. El conocimiento, del que comenzamos a hablar en el capítulo cuatro, ahora no se entiende, sino en la medida en la que se sabe del desconocer. Llevado más allá, de la mano de las inversiones energéticas mencionadas, nunca se trata de molde y figura; sino que siempre presentan diferencias. Pasaríamos de un dualismo a una multisignificancia: término, tal vez menos científico, aunque más poético. Derrida arriesga en un pequeño paréntesis, una crítica sobre el modo de interpretar a Nietzsche de otro pensador, señalando precisamente que, indicar una verdad única dentro del pensamiento nietzscheano no es sino sacrificar la posibilidad de conocer la intención axial de su concepto de interpretación⁴⁹⁰. Continuando con la idea de una evolución de la Filosofía hacia lo “des-poetizante”, Derrida indica unas líneas antes que la escritura, en el marco de su evolución y economía filosófica, se dirige en dirección a la borradura del significante, e indica dos formas de esta borradura: el olvido y la represión. Aunque entiende que no son conceptos suficientes, ni por asociación ni por resta, señala que el olvido, entendiendo la borradura como finitud de poder de retención, es la posibilidad misma de represión⁴⁹¹. Menciona un; retirar el significante para obtener una presencia de significado, en un “devenir-prosa”, como un ideal. Pero es un ideal asimilable a lo imposible. Del mismo modo que la imposibilidad de aquel pacto fáustico del conocimiento absoluto. Intuimos, al menos, de las consecuencias nefastas de una cognoscibilidad demasiado duradera, y de la consecuente falta de conocimiento como riesgo constante. Que el inevitable péndulo entre las sobre-exigencias y sus consecuencias tiene en el ser humano, que es, claro está, una máquina orgánica. No puede considerarse una firme magnitud ya dada, ni la conciencia general de la historia a la que refiere Nietzsche, cuando dice “la conciencia es el último y más tardío desarrollo de lo orgánico y, por consiguiente, de lo más imperfecto y debilitado⁴⁹²”, ni tampoco dicha magnitud dada, o finitud en la conciencia individual. Es fácil, no obstante, entender que el recuerdo y el olvido son instituciones sociales, en la medida que requieren un marco organizativo y retórica para su comunicación⁴⁹³. Pero el comportamiento individual no está explicado, no puede quedar regido únicamente por principios y leyes sociales, del mismo modo que es contrario a la naturaleza de lo psicosocial el defender al individuo como la única unidad de análisis⁴⁹⁴. El exceso de televisión puede volver a las sociedades previsibles, y hay muchos intereses creados para que esto sea una ciencia ficción ideal de la mercadotecnia, como veremos en el capítulo once. Ruiz-Vargas cuenta de un estudio realizado con sus alumnos, en los que los sometía a recordar la frase “Había sido un día agotador, Martínez abrió la puerta, entró en el salón, se sentó en el sillón y se puso cómodo”, la mayoría recordaban “se puso las zapatillas y encendió el televisor⁴⁹⁵”. Este estudioso, de referencia en asuntos de memoria en España, utiliza esta experiencia en su texto, con el fin de indicar cómo

490 DERRIDA, Jacques. (1971). Op. cit. Pág. 361. Parte de una proposición del pensador Warburton. Capítulo “Del pensamiento a la fuente”.

491 Ídem.

492 NIETZSCHE, Friedrich (1882) Op. cit. Pág. 344-345.

493 Amalio Blanco, “Los afluentes del recuerdo: la memoria colectiva” en RUIZ-VARGAS (1997) Op. cit. Pág. 97.

494 Ibídem, pág. 103.

495 José María Ruiz-Vargas, “¿Cómo funciona la memoria?”, en Ibídem, pág. 97.

estamos restándole valor a la memoria en nuestros tiempos. Es menester, no obstante, cuestionar en este trabajo, aunque sea polémico, la reflexión que Ruiz-Vargas realiza sobre la inexistencia de evidencia controlada de laboratorio que apoye el concepto freudiano de la represión. En su caso, habla de 95 años después; ahora, lo haríamos desde casi 120 años de distancia desde la publicación de “La interpretación de los sueños”, y, sin embargo, creemos, puede dudarse de la posibilidad misma de poner a prueba de laboratorio una teoría de este tipo. La represión, como causa del olvido, entendida de un modo que no es demostrable científicamente. Es verdad que a veces la lógica general da muestras de no ser cierta en los estudios académicos. Pues nos toca aquí, la tarea de recordar que este no es un estudio específico de psicología. De reconocer el mérito de los mismos, y ser nosotros quienes no mostramos ánimo alguno de polemizar. Aquí tratamos sobre todo lo onírico, así pues, no entran en conflicto con este gran experto, nuestros comentarios. Y además, los casos de traumas a los que refiere el texto de 1997 no nos parecen “capilares”, sino más bien todo lo contrario, muy traumáticos, mientras que, las experiencias que producen estas amnesias temporales o permanentes, que en general no pueden entenderse como diagnosticables científicamente, sobre las que Freud discurre en su libro, no suelen ser del calibre de una violación, un ataque, o un intento de homicidio, como las que menciona Ruiz-Vargas desde una perspectiva científica⁴⁹⁶. El carácter de lo que es “científico”, nos permitiremos señalar también, que cambia con el paso de los años, y siempre, quien escribe tiende al intento de “cientificizar” sus ideas. Freud, cuya metodología ya señalamos como patriarcal, no estaría exento de este sistema, sin embargo, a lo que refiere Ruiz-Vargas; “un suceso acompañado de un nivel de ansiedad intolerable donde el yo moviliza el mecanismo de la represión para arrojar al olvido o al inconsciente”, difiere en cualidad con los casos centrados principalmente en los desórdenes de tipo afectivo, a los que refiere el estudio de los sueños de Freud, que sí abordamos aquí. Así pues, centrándonos otra vez en lo onírico, es una verdad de conocimiento general, que dentro de la transacción de poderes psíquicos en pugna que se produce durante los sueños, la deformación de los mismos son el primer efecto de la censura⁴⁹⁷. Puede verse en el caso de la guerra naval entre España y Estados Unidos que aparece de repente, mezclado con un apacible barco de desayuno, en un sueño mencionado unas páginas antes, en el libro de Freud⁴⁹⁸. El barco de desayuno es negro, y oculta en el sueño, los sombríos pensamientos sobre el porvenir, que devienen por el conocimiento del fallecimiento de un allegado, cuyo conocimiento en vigilia no le causó afección alguna. Es decir, si bien, un comandante que muere en guerra, se transforma en un gobernador, dentro de un sueño en el que muere repentinamente y lo deja, al soñante, a cargo de la defensa del barco, se deduce que Freud mismo (es él quien sueña), está tan preocupado por su muerte como por sus responsabilidades. No se duda ya demasiado, aunque no haya experimentación científica que lo demuestre, que la deformación onírica y el disfraz de los deseos que durante el sueño se lleva a cabo, se debe a una repugnancia o una intención represora, “orientadas contra el tema del sueño o contra el deseo que de él se emana⁴⁹⁹”.

496 “Sin ánimo de entrar en polémica (...) si bien en la vida real pueden identificarse casos en los que una persona se muestra incapaz de recordar lo más mínimo sobre un suceso violento del que fue víctima (por ejemplo una violación, un ataque, un intento de homicidio), desde una perspectiva científica sería no puede afirmarse que tal amnesia (temporal o permanente) sea el resultado de un rechazo inconsciente. La razón no está en que yo lo niegue”... *Ibíd.*, pág. 145.

497 *Ibíd.*, pág. 474. Freud indica la coersión de los afectos como segunda consecuencia de este proceso represivo.

498 *Ibíd.*, pág. 470.

499 *Ibíd.*, pág. 204.

8.b

Círculos de vida y la Fortuna en el Atlas

Paneles 48 a 51

Quinto ciclo completo

La Fortuna, como signo discutido del hombre que se libera, habla de la liberación y de la redención. En la astrología, es una de las grandes autoridades, cerca de la carta natal de Acuario. Y en el Renacimiento, era tomada como tótem o talismán con el que crear puente entre la brecha existente entre la predeterminación y el libre albedrío⁵⁰⁰. Primero hacia la espiritualidad en este ciclo, luego hacia la idea del hombre como dios, en el siguiente. El super-hombre warburgeano, es el del acto de sublimación y espiritualización por el que los impulsos peligrosos del pasado se encausan en crear serenidad y belleza. Un modelo de super-hombre que ha superado la amenaza “inflacionista” de los “superlativos” en florituras vacías⁵⁰¹. La aflicción de la melancolía saturnal de Durero como contemplación, podría resultar consoladora: la contemplación, como suele decirse, está exenta de miedos.

El mismo Warburg sería aquí “redimido”, utilizando terminología religiosa, de su “mal de archivo”, relativo a la acumulación de conocimiento. Y liberado del sanatorio mental, una vez comprobadas sus capacidades recobradas, con su explicación, por medio de su discurso “El ritual de la serpiente”, sobre una espiritualización basada en la unión entre el hombre y las entidades extrañas, por medio de la simple invocación mental. Incluso un breve recuerdo⁵⁰². El ejemplo de la serpiente, según nos muestra Warburg, es uno más de los procesos de transición de un simbolismo con fisicidad, que se apropia de sus objetivos para terminar transformándose en otro simbolismo meramente espiritual. De algún modo, la serpiente es adorada como deidad relativa a los temores, y como vimos en el capítulo dos, algunas tribus indias las someten a sacrificio. Unos simbolismos no necesariamente con fisicidad, de los que él duda que podamos prescindir mediante el método único de sustituir la causalidad mitológica por la tecnología, para darnos las respuestas que buscamos como seres vivos⁵⁰³.

*De esta manera la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora en espacio de pensamiento*⁵⁰⁴.

Es en la “ideología del trazo”; en la contingencia, o en el accidente afortunado o no, donde el archivo que se crearía de manera metódica y burocrática, y sería fundamentalmente construido. De

500 Kristen Lippincott “Urania Redux: a view of Aby Warburg’s writings on astrology and art”, en BRUSH, Kathryn. (2001) *Art history as cultural history: Warburg’s projects*. Pág. 166

501 GOMBRICH, E.H. (1970) Op. cit. Pág. 234.

502 WARBURG, Aby (1923) Op. cit. Pág. 61. “Si religión significa unión, entonces el síntoma de la evolución respecto a su estado primordial es la espiritualización de la unión entre el hombre y las entidades extrañas, (...) mediante una invocación puramente mental, basada en una mitología lingüística sistemática”

503 Ibídem, pág. 62-63.

504 Ibídem, pág. 66.

ahí su carácter moral; según el antropólogo indio Arjun Appadurai: cualquier diseño o agenciamiento que hacemos de él, hace que el mismo pierda su inocencia⁵⁰⁵.

En ese pre-saber borroso y subjetivo, del que nos hablaba Derrida, como segundo aspecto de la palabra impresión, e incluso teniendo en cuenta el primer aspecto, el de impresión de imprenta, es donde analizamos la huella en el momento mismo en que el carácter tipográfico presiona. El momento en que es indiscernible la impresión de su impronta⁵⁰⁶. Un momento de archivo sin archivo, sobre el que añadiremos la imagen del molde y su contenido como un todo performador.

La permanencia constante de las formas naturales de las que hablaba Aristóteles, según Giordano Bruno hace decir a su personaje Teófilo⁵⁰⁷, no se halla ni en los astros ni en los sellos ideales (y con sellos, se refiere siempre a las ideas neoplatónicas), sino que están separados de la materia, ya que son quimeras o fantasías vanas. Incluso utilizaría la denominación, al igual que en sus últimos años lo haría Warburg; de “monstruos”. Pero las imágenes a memorizar tienen sus reglas, y la primera y fundamental, es que sean “monstruosas”. También los deportistas de la memoria hablar de no tener escrúpulos en utilizar imágenes obscenas, siempre que sirvan para mover, movilizar o impresionar. Bruno habla, además, de lugares donde colocar las imágenes, con distancias proporcionales entre sí, que deben ser “claros en su trazado⁵⁰⁸”. No podemos evitar el asociar esto con el modo de dibujo de Mantegna. Incluso utilizar aquí la acepción peyorativa del término patético.

Nietzsche, sin embargo, llevado seguramente por su abrazar lo epicúreo, en perjuicio de aceptar cierta necesidad de supervivencia a ratos en el estoicismo, entiende que las primeras épocas de las pasiones son nefastas, “estúpidas” incluso, señalando una época tardía en la que “se desposan con el espíritu⁵⁰⁹”. Sin embargo, es el primero en señalar la multiplicidad de significados que tiene la imagen para alcanzar una “paz del alma”. Entre esos significados, señala tanto a la “vaca-moral y grasosa felicidad”, como a la pereza, imágenes creadoras de la situación que daría título al libro; la de un “Crepúsculo de los ídolos”⁵¹⁰.

También la nueva gran invención del ojo renacentista comprendía en sí, la historia solar de Oriente y Occidente. El atrio solar se hace engaño, en la medida en que los pintores comienzan a intentar pintar espacios y no cuerpos. Y se trata de un espacio ideal, no escalable ni susceptible de latitudes o longitudes. La perspectiva y la opción de visualizar profundidad, invitarían a la imaginación en el espectador de un punto de vista satelital. Hacia el final de Renacimiento, Kepler daría soporte científico a esta modernidad naciente. Hemos tratado este tema con las teorías de B. Latour. Gómez de Liaño habla de un “vacío infinito monstruoso de Bruno⁵¹¹”, como si se tratara de un personaje abismado en dicha visión satelital. Todo parece, por momentos, tener alojamiento en Mnemosyne; la magia matemática astral, el entendimiento y la imaginación bruneanos, etc.

505 APPADURAI, Arjun (2003) “Archive and Aspirations”. Págs. 15-16. “The central property of the archive in this humanist vision is to be found in the ideology of the ‘trace’ (...) This property is the product of contingency, indeed of accident, and not of any sort of design. The archive is fundamentally built on the accidents that produce traces. All design, all agency and all intentionalities come from the uses we make of the archive, not from the archive itself. The very preciousness of the archive, indeed its moral authority, stems from the purity of the accidents that produced its traces.”

506 DERRIDA, Jacques (1995) Op. cit. Págs. 104-105.

507 BRUNO, Giordano (Ed. 1997) Op. cit. Diálogo IV, en “Sobre la causa, principio y unidad”. Pág. 132.

508 Ignacio Gómez de Liaño en notas introductorias a “Memoria” en, BRUNO, Giordano (Ed. 1997). Op. cit. Pág. 308.

509 NIETZSCHE, Friedrich.(1889). Op. cit. Pág. 53.

510 Ibídem, pág. 56.

511 Ignacio Gómez de Liaño en notas introductorias a “Memoria” en, BRUNO, Giordano (Ed. 1997). Op. cit. Pág. 325.

Adentrándonos en terminologías pre-científicas, si el conocimiento fuese asociable a la tierra, en el sentido de “razonar con los pies en ella”, aquí comenzaría a cobrar importancia el agua “purificadora”, como aplacadora del fuego, que daría inicio a esta segunda parte. En su momento era el aire, quien empujaba a Venus a la orilla. Es ahora el agua, en la bañera de Lee Miller, en la mirada melancólica del mar y de los dioses fluviales. Fernando Checa, en el prólogo de la versión española del libro “Atlas Mnemosyne”, nos invita a retener ciertos conceptos clave, para comprender al Atlas:

El primero de ellos sería el de memoria, considerado como espacio mental entre el yo y el objeto: es allí donde se produce el momento creador. Los dos polos de la memoria son el apolíneo-razonador y el dionisiaco-movimiento. La memoria y, por consiguiente, las creaciones inclinan hacia el segundo. El espacio intermedio, lugar de sophrosyne, es muy difícil de conseguir, y de ahí surge el malestar. El malestar es casi condición imprescindible de la creación⁵¹².

El creador ideal estaría pues, en un equilibrio utópico que sería el de Sophrosyne, que para los griegos representaba el ideal de moderación de las pasiones y los apetitos.

Los razonamientos expuestos visualmente del Atlas son parte del pensamiento de Warburg en su madurez, algún tiempo luego de haber sido dado de alta del instituto psiquiátrico de Kreuzlingen. Allí había estado recluido desde justo el principio de la Gran Guerra, como si se tratara de la causalidad. Al finalizar, en 1918, tanto el psico-historiador (Warburg), como el metapsicólogo (Freud), parecían advertir que la guerra había concluido en términos de historia, pero era interminable en términos de memoria. Es que Warburg era el modelo de pensador que afronta sus problemas; aquel al que apunta “La gaya ciencia”. Un tipo de pensador que encuentra en ellos su destino y necesidad, que intuye una utilidad para otros en ello. Muy lejano al desinterés de comprenderlo con antenas de un “pensamiento frío y curioso⁵¹³”.

No deja de ser un actuar heredero del hombre neoplatónico, sobre todo Bruno, por ejemplo, es un “Magnum miraculum”, y es Bruno mismo el que señala el amor intelectual como progreso espiritual. Y dedica su vida a la construcción de inventos mnemónicos para conseguir la lunática (por llamarla de algún modo), conversión del hombre a, y en, la divinidad, con la memoria como instrumento⁵¹⁴. Es el hombre dibujado por Leonardo, el que inventa ojos, soles, deidades cognoscibles, y por lo tanto humanas. Ya no construimos catedrales que se elevan más arriba del intelecto humano, porque sus arbotantes parecen frágiles, y sus cúpulas, volviendo a la idea de círculo guardián y protector de la que hablábamos cuando los mandalas, parecen apuntar hacia arriba, más que cubrir y abarcar a cuantas mayores cantidades de fieles, mejor.

Si traemos los tres tipos de culturas a los que referíamos en el capítulo cuatro, según Nietzsche, es decir; el socrático, el artístico o el trágico, aquí estaríamos en el terreno del segundo. “El origen de la tragedia” nos invita a imaginar a un personaje como el Fausto goethiano, a los ojos del griego genuino. El abalanzarse espoleado por el impulso del saber, entregado a la magia del diablo, un saber sobre todas las facultades, sin que este le satisfaga.

512 Fernando Checa en: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. (2010). Pág. 139.

513 NIETZSCHE, Friedrich (1882). Op. cit. Pág. 537.

514 GÓMEZ DE LIAÑO (1982). Op. cit. Pág. 231.

¡Ese Fausto, al que basta comparar con Sócrates, para reconocer que el hombre moderno comienza a barruntar los límites de esa fiebre socrática de conocimiento, y que, en medio de la inmensidad desértica de los mares del saber, no ansía más que llegar a una costa⁵¹⁵!

Y continúa, nada menos que abordando economía política, con lo que se sobreentiende una reflexión sobre Marx y la situación alemana de su momento; haciendo referencia a una clase esclavizada y sumida en la barbarie dispuesta a tomar venganza, y he aquí la convergencia que nos hace tan comprensible la urgencia del Atlas warburgeano: la pregunta nietzscheana sobre quien se atreverá a apelar ahora a las pálidas y cansadas religiones degeneradas y convertidas en religiones eruditas⁵¹⁶.

515 NIETZSCHE, Friedrich (1871-1872). Op. cit. Pág. 116.

516 Ibídem. Pág. 117. "Pues no dejará de ser una criatura eternamente hambrienta, un "crítico" amargado e impotente, ese hombre alejandrino, que, siendo en el fondo bibliotecario y corrector de pruebas, pierde miseramente la visión a causa del polvo de los libros y las erratas de imprenta." Pág. 119.

8.c

Artistas y marcas a fuego

El formato archivo, en su apariencia de conformismo burocrático, cobra aquí un sentido ideológico. Consignar de manera anómica⁵¹⁷, al modo del “Libro de los pasajes”, tal como quedaría a la muerte de su autor. Quizá no del modo más acabado, más de montaje/alegoría que programaba Benjamin, y que sí pudo alcanzar en cierta medida el trabajo del Atlas de Warburg, aunque también este haya quedado inconcluso. Utilizando el archivo y su procedencia como punto de partida de una narración, como se utiliza desde el comienzo mismo de este trabajo. Pero consignar es de algún modo “desterritorializar”; palabra que encantaba a Deleuze. Se busca un espacio exterior a uno mismo donde hacerlo, por lo que es una negociación entre la pulsión de destrucción anarquística, y la de conservar y coleccionar. Se tratará de objetos/recuerdos que pueden ser fetiches cuya función sería la mnemotecnica.

En 1997, la exposición; “Deep Storage Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst” (Munich), con itinerancia a Estados Unidos, dio cuenta de cómo muchos artistas estaban trabajando con la idea de archivo. Como dice Anna M. Guasch en su libro sobre arte y archivo; en un intento de detener el paso del tiempo, de reducir el miedo al futuro, o de enfrentarse a lo no predecible⁵¹⁸. Esta exposición, iniciática, como se podría denominar, tenía participación de muchos de los artistas que se mencionan en este trabajo, y se enfocaba en el de flujo de datos y el sano intercambio. El texto de Bochloh, en su catálogo, se trata probablemente del primer ensayo que plasmó la idea de manera práctica, más tarde hubo muestras que continuaron la idea, como; “Voilà. Le monde dans la Tête” (París, 2000), “Classified Materials: Accumulations, Archives, Artists” (Vancouver, 2006), y “Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art” (Nueva York, 2008).

La consignación en modo de atlas o álbum, parece venir a responder a la necesidad de enmarcar en conceptos para lograr cierta totalidad, algo que antes parecía más susceptible de obtenerse con un retrato⁵¹⁹. La fotografía muestra facetas de materialidad ambigua; simula y destruye a la vez, como se deja ver claro en el texto de Barthes, del que tratamos. Una vez más, estas experiencias individuales, son útiles también para la reflexión sobre la memoria colectiva. Una “huella donde la contigüidad física y el referente de la inscripción psíquica no podían cuestionarse”, señala el pensador Benjamin Buchloh; una causalidad y materialidad de experiencia mnemotécnica, que si le diéramos categoría de garantizada por una codificación hereditaria, fundamentaría las teorías proto-racistas, tal como las definía Aby Warburg⁵²⁰, o si, por el contrario, lo hiciéramos trazando la organización psico-sexual, y determinando así la formación de la subjetividad, como marcaría

517 Palabra muy utilizada por Benjamin H. D. Buchloh en su texto “Gerhard Richter’s Atlas: The Anomic Archive” de la revista *October*. Vol 88. (Primavera de 1999). Págs. 117-145. Había sido publicado anteriormente en el catálogo de la muestra “Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art”.

518 GUASCH, Anna María. (2011). Op. cit. Pág. 173.

519 BUCHLOH, Benjamin H. D. (1999) Op. cit. Págs. 131-133.

520 *Ibidem*, pág. 138.

la memoria psíquica de Freud, estaríamos tratando con los posibles procesos de la formación de la identidad. Recordemos que Freud es partidario de que todo recuerdo se conserva de alguna manera, y que puede volver a hacerse surgir, por ejemplo, mediante una regresión de suficiente profundidad⁵²¹.

Consignaremos, pues, en este capítulo, algunos artistas relativos a la memoria histórica, como el ya mencionado Anselm Kieffer. Pero sobre todo nos centraremos en aquellos que trabajan en relación a la idea de trauma de modo más general. Christian Boltanski (Francia, 1944), se lo reconoce sobre todo por su investigación sobre la identidad visual en la temática de la muerte y la vida, marcado por la utilización de materiales frágiles vinculados al archivo y a la memoria, para dar testimonio de la brevedad de la vida. Las cajas de hojalata oxidadas, dando apariencia de humildes urnas, y la iluminación parcial de las antiguas fotografías de retratos con pequeños focos de luz muy cálida, son señales características de su obra. También lo son sus características montañas de ropa usada, o amontonada en estantes, sobre todo la de niños, como elementos con rastros de vidas ya anónimas. Es muy habitual relacionarlo con el recuerdo de sucesos como el Holocausto, sin embargo, sus primeros trabajos, apenas posteriores al mayo francés, parecían más cercanos a la idea de proceso, a la activación de lo absurdo, como desenterrar un millar de estacas rosas en la muestra “Work in progress”. Más claramente hacia la memoria individual, en su trabajo de 1969; “Recherche et Représentation de tout ce qui reste de mon enfance 1944-1950”, o en “Vitrines de reference” (1970-73), siempre con objetos autobiográficos. Fue su pasión coleccionista, ya desplazada a inventarios de personas anónimas, la que lo llevó a su trabajo más conocido, especialmente en la Documenta 8, con “Les archives”, regresando a los ochenta, es decir, las fechas en las que se propone centrar este estudio. No obstante, destacamos sus inicios en los aspectos de la memoria individual, siendo que no es el único caso. Probablemente es también el caso de Ai Weiwei (China, 1957), pero sobre todo el de Annette Messager (Francia, 1943). A ella, su propia actividad y su autoanálisis, la llevaron a realizar trabajos donde se visibiliza la cultura del trauma, la de la manifestación de la cultura femenina, sobre todo desde la educación. Esto último, a través de la investigación del trabajo del filósofo y hermano de Christian, Luc Boltanski, y de sus estudios del currículum vitae de los estudiantes como instrumento de control de las clases dominantes⁵²².

Tal como nos sugieren las famosas piezas de C. Boltanski, retomamos la idea del duelo, y notamos que, a partir del XVIII, el cementerio deja de formar parte del corazón de la ciudad, ya no se encuentra a un lado de la basílica, y hacia el XIX, comienzan a trasladarse a la periferia. Las sociedades, con ello, se “ateízan”, se puede decir que pierden la idea del alma inmortal. Es desde entonces cuando comenzamos a utilizar el término más higiénico “culto a los muertos”, como señala Foucault, y las familias llevan ese oscuro lugar de descanso a un lugar más adecuado donde “otrorizarse⁵²³”. En relación a esta temática nos interesará, sobre todo, Rachel Whiteread (Reino Unido, 1963). En su obra, en lugar de trabajar como con las máscaras funerarias romanas, en las que se reproducía la apariencia “en positivo” del objeto. Ella pretende conservar la huella de las cosas. En sus propias palabras “Yo soy el tú en el que me he revertido, tu huella. Tú eres exactamente

521 FREUD, Sigmund. (1930). Op. cit. Pág. 13.

522 GUASCH, Anna María. (2010) Op. cit. pág. 62.

523 FOUCAULT, Michel. (1984). “De los espacios otros. (Des espaces autres)”, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5. Pág. 48-49.

lo que ha desaparecido desde el momento en que solo tú encajarías en el molde en que yo me he convertido⁵²⁴". En su escultura *Ghost* de 1990 realiza un vaciado de una típica casa inglesa de principios del XIX. En negativo, quedan reflejadas las molduras, los zócalos, los enchufes, el rastro ennegrecido de las chimeneas y las humedades de las paredes. La artista reivindica sus orígenes humildes y sus condiciones de habitar espacios diminutos como consecuencia de su decisión de dedicarse al arte. Sin duda su proyecto más ambicioso es el Holocaust Memorial de 1995, y realizado e instalado en Viena en el 2000 en un espacio de diez por siete metros. Se trata del moldeado de una "biblioteca sin nombre" en cemento gris.

Conocemos el duelo y el trauma como sentimientos que están siempre entretejidos, y su forma nunca es la de un tejido uniforme. La geometría del laberinto es un orden que está diseñado para hacer que uno pierda el rumbo. A menudo es metáfora de perturbación o demencia, como en "The Shining" de 1980, de Stanley Kubrick (Estados Unidos, 1928-1999). O, como en la mitología, hablamos del laberinto del Minotauro, al que sin duda esta película hace referencia. Los caminos serpenteantes se relacionan con las circunvalaciones del cerebro, y traen reminiscencias del deseo de buscar a través de la inextricable red de la memoria. Y aunque sepamos ya, que los recuerdos no habitan un espacio físico de la cabeza, la asociación visual de la forma del cerebro a un laberinto, y a este como espacio de la memoria, es inevitable. Una obra en concreto, nos inspira para mencionar aquí a Bruce Nauman (Estados Unidos, 1941); "Desamparo Aprendido en Ratas. Batería de rock&roll", y "Ratas y Bates. Desamparo Aprendido en Ratas II", (1988). La videoinstalación consta de un laberinto de metacrilato situado en el centro de la habitación, mientras en la pared, proyectada, la imagen de un batería novato que aporrea los tambores. En la segunda versión, las imágenes proyectadas, son de una rata que corre por el laberinto, y también se proyectan imágenes del propio espectador, además de las de un hombre que golpea agresivamente un petate con un bate de béisbol. Es conocida la experimentación con ratas y laberintos con puertas cerradas; en estas, en un momento en que han probado varias veces todas las opciones, las ratas se quedan quietas. Y así, intenso, aunque con puertas abiertas, es el desarrollo de toda la trayectoria artística de Bruce Nauman⁵²⁵. En sus notas y proyectos intercala de manera caótica, teoremas de Goedel, teorías sobre la percepción y los sentidos, cálculos físicos y matemáticos y observaciones sobre cómo someter a bailarines contratados a realizar determinados ejercicios de manera sistemática. Durante los sesenta, en el origen de su carrera, y dentro del círculo de Meredith Monk, John Cage y Merce Cunningham, no había que elegir un solo medio. Era fácil pasar de la fotografía al vídeo, a la performance, a la danza, a las instalaciones o a trabajos con el sonido. Entre sus temas; el cuerpo y las experiencias límite, como en "Caminando exageradamente alrededor del perímetro de un cuadrado" y "Bailando o ejercitando en el perímetro de un cuadrado"; el absurdo, el rol moral del artista, o el lenguaje, en el que demuestra la gran influencia que le significó Wittgenstein. Son temáticas que lo siguen acompañando a día de hoy. Así, otra obra destacable para este estudio es una pieza que trata sobre la extimidad; entendida como identidad cuyo territorio íntimo ha sido

524 WHITEREAD, Rachel. (2010) *Drawings*. Publicado en 2017 en el canal de Tate modern: <https://www.youtube.com/watch?v=tQnMrUWT-DGk> (Consultado: 17 de enero de 2019)

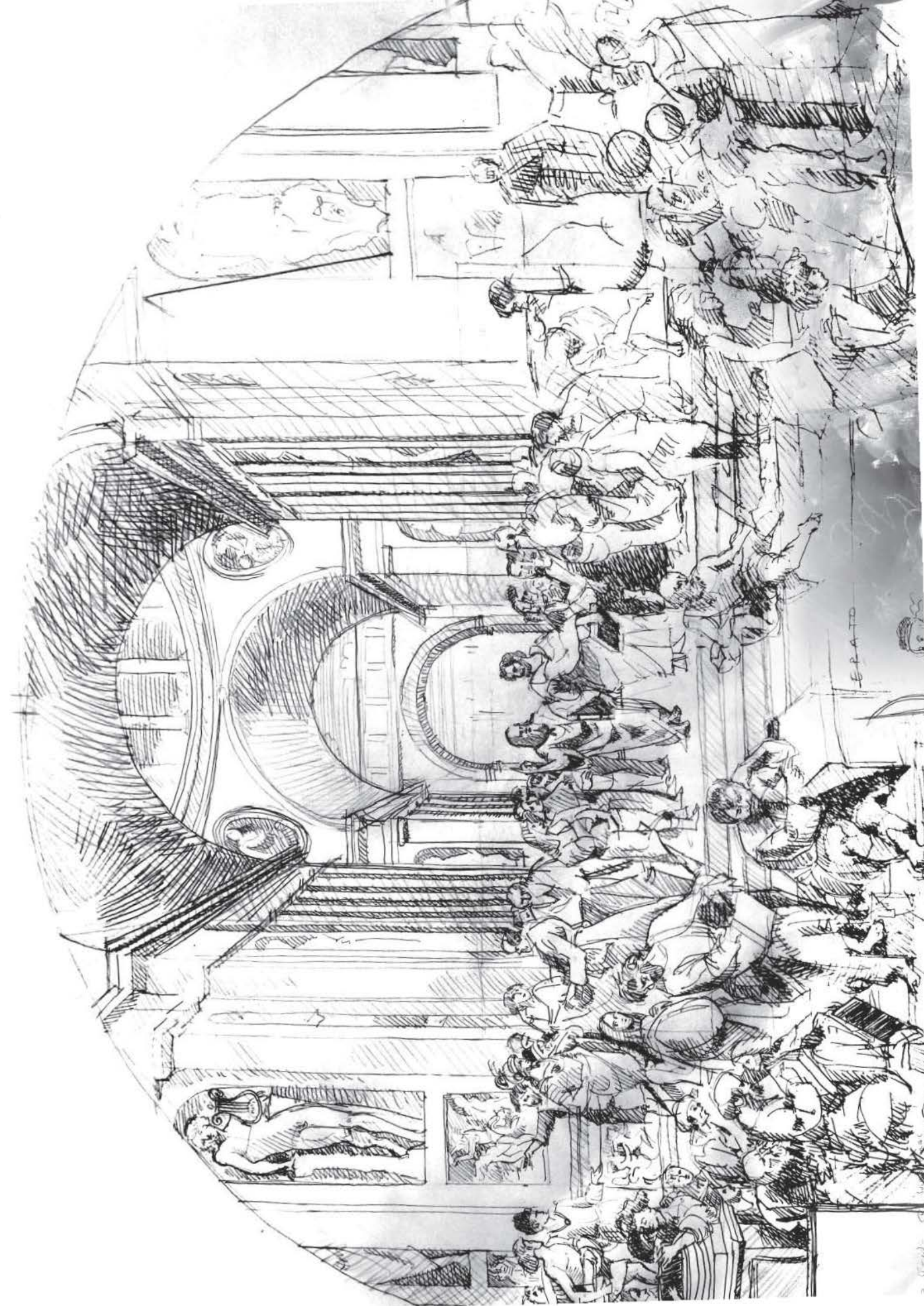
525 Bruce Nauman estudia Matemáticas y Físicas en Winsconsin y más tarde, Arte en California. En sus comienzos, trabajaba como contrabajo de bandas de jazz mientras seguía sus estudios. En 1968 realiza su primera exposición en la prestigiosa galería neoyorquina Leo Castelli. Allí, expone su obra "From Hand to Mouth" entre otras, con un éxito tal que antes de cumplir los treinta realizaba su primera retrospectiva y participaba de Documenta IV.

tomado por potencias de extrañeza o exterioridad, "Mapping the Studio II with color shift, flip, flop & flip/flop (fat Chance John Cage)" (2001). La entrada de la sala, donde está la obra, es un pasillo en el que están colgadas una serie de fichas con informes minuciosos, al mejor estilo Hanne Darboven, segundo a segundo y con los fotogramas numerados de ciertos eventos aislados: un ratón, un gato, una sombra, un ruido. Se trata de los elementos que aparecen captados por las cámaras que filman hacia cada lado de su estudio. Y la experiencia ante la pieza es la opuesta a la de los vídeos; aquí no ocurre gran cosa. Toda la obra de Nauman es intensa como los orígenes del movimiento jazzístico Be-bop. Él mismo era contrabajista de jazz, en sus épocas de estudiante.

No debemos dejar de incluir a Louise Bourgeois (Francia, 1911- Estados Unidos, 2010). Tan relevante como artista con uso de la memoria como recurso, que la falta de inclusión de su trabajo en este ensayo sería un posicionamiento. Aquí nos inclinamos por la admiración ante el trabajo de esta enorme artista, además de en lo cuantitativo, en términos de calidad, que especialmente en su madurez, y en las fechas que se centra este estudio, desarrolla su trabajo. Son escalas amplias, sin que dicha amplitud haga mermar la intensidad que dicha experiencia propone. Su trabajo es meritoriamente conocido y reconocido, por lo que nos limitaremos a señalar atención especial, a su obra con costuras, realizadas en memoria del oficio de su madre. Resulta obvio, pero, en cualquier caso, subrayamos su localización en este apartado del trabajo, ya que se trata de una artista que ha trabajado con la idea de trauma.

En la línea también de la idea de trauma, y también, a menudo con referencias a asuntos del tema relacionados con experiencias identitarias de lo femenino, caben destacarse aquí los trabajos de Kiki Smith (Estados Unidos, 1954), Nancy Spero (Estados Unidos, 1926-2009) y Carmen Calvo (España, 1950).

Nuno Núñez Ferreira (Portugal, 1976) y Fernando Sánchez Castillo (España, 1970), también merecen mención aquí por su trabajo en referencia a la memoria histórica.





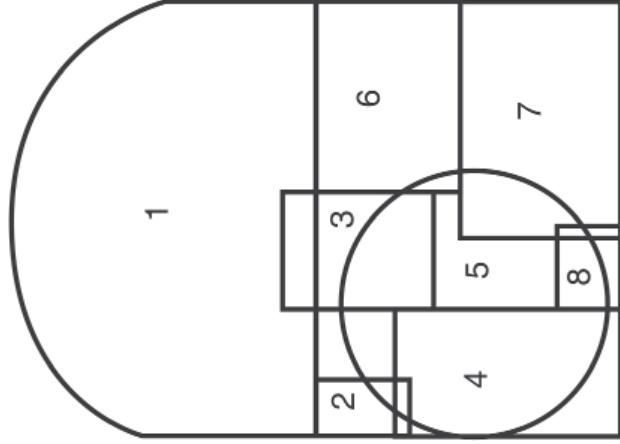


Figura 9
Paneles 52 a 56

- 1- La Escuela de Atenas. Rafael. Fresco, hacia 1510/1511. Roma, Vaticano, Stanza della Segnatura. (Panel 53)
- 2- Un esquema interpretativo, de los posibles, de la pieza: Juicio Final. Miguel Angel. Fresco, 1536-1541. (Esquema no existente en el Atlas Mnemosyne, que si incluye imagen de la obra) (Panel 56)
- 3- Erato. Miniatura de 1480 según una ilustración de Le admirande magnificentie et stupidissimi apparati delle felice nozze, celebrate da illustre signor di Pesaro, Constantino Storza, per madonna Camille (...), de Niccold d'Antonio degli Agli, Florencia, 1475. Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Urb. lat. 899, fol. 59. (Panel 53)
- 4- Motivos astrológicos y mitológicos. Baldassare Peruzzi. Frescos en el techo, hacia 1510/1511 Roma, Villa Farnesina, Sala di Galatea. Detalle: Venus. (Panel 54)
- 5- Pinturas de Agostino Chigi en la cúpula de la capilla funeraria con la figura de Dios Padre y los siete planetas dirigidos por ángeles (1516). Luigi da Pace, según un cartón de Rafael Mosaico, 1516. Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi. (Panel 54)
- 6- Déjeuner sur l'herbe. Edouard Manet. Pintura, 1863. París, Musée d'Orsay. (Panel 55)
- 7- Dios fluvial yacente (de 6A) Detalle del «Juicio de Paris». Marcantonio Raimondi, según Rafael. Grabado, hacia 1530. (Panel 55)
- 8- Justicia de Trajano. Girolamo d'Andrea Mocetto. Pintura en grisalla para la decoración de un plafón, hacia 1500. París, Musée Jacquemart André. (Panel 52)

SEGUNDA PARTE

9. Capítulo IX

9.a

La acción de ponerse en pie. El deseo y su recuerdo

He aquí, que luego de una nueva introducción, el trabajo pide un recomienzo. Quizá ese momento que describe tan bien Antonio Negri en el levantador de pesas⁵²⁶. Esta vez no apelaremos a las musas, del mismo modo que en el capítulo dos; las mismas que aparecen en el último panel del Atlas correspondiente al capítulo anterior. Su disposición allí mismo nos da la pauta de la similitud que estas tienen con las cartas del Tarot. Así, pues, la elección de una u otra para nuestros cometidos no dejaría de ser como “dar vuelta una carta” de dicho juego. Y, sin embargo, nos interesa crear en nosotros una fe, aunque la sepamos falsa, para actuar y seguir deseando; como si creyésemos en una esperanza inventada. Goethe en sus epigramas venecianos, se dice abandonado por las musas, cuando él ha abandonado a su amiga, incluso añade “busco el puñal y la cuerda”, pero inventa un nuevo dios en el olimpo; el Tedio, y lo señala como padre de las musas⁵²⁷. Bruno, por su parte, también trata con unas musas un tanto difusas, o “creadas”, y comienza su “expulsión de la Bestia triunfante” apelando a ellas también, de un modo particular:

*Musas que tantas veces rechazara
Importunas corred a mis dolores,
Para darme consuelo en mis quejidos
Con tales versos rimas y furores⁵²⁸.*

Es que las musas son una creación como otra, desde luego. Y como otras creaciones, ha pasado por distintas fases y formas; así antes de Hesíodo, no eran nueve sino tres; “Mnemeté, mnemé y Aoidé. Y Cicerón, por su parte, habla de cuatro; Arché, Meleté, Aoidé y Thelxioné⁵²⁹. Nos detendremos un momento en estas cuatro. La primera; Arché cumpliría las funciones de Mnemé, es decir, recitación e improvisación, tanto como la tragedia y la comedia (Talía). A la quinta según el orden de Hesíodo; es decir, a Melpómene, musa de la tragedia, Bruno la señala como poseedora de cierto impulso a la melancolía, pero con “poder de incitar deleitable furor y vaticinio⁵³⁰”. Aunque veremos esta temática con detalle en el capítulo siguiente. La segunda; Meleté resumiría, por su parte, a las musas relativas al conocimiento (historia y astronomía), según la mención de Hesíodo, es decir; Clío y Calíope. La tercera; Aoidé, por su parte sería responsable de la poesía lírica y

526 NEGRI, Antonio (2017). “El acontecimiento levantamientos” en DIDI-HUBERMAN, Georges. (2016) *Soulèvements*. Pág. 33.

527 GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1982). *El idioma de la imaginación*. Pág. 36.

528 BRUNO, Giordano (Ed. 1987). *Expulsión de la bestia triunfante*. Pág. 283. Gómez de Liaño añade en notas introductorias “No teniendo nada en qué consolarse, aceptó la invitación de estas Musas de las que dice que lo embriagaron con tales furores, versos y rimas, con que a otros no se dejaban ver; pues así que en esta obra reluce más la invención que la imitación” Pág. 284.

529 GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1982). Op. cit. Pág. 54.

530 BRUNO, Giordano (Ed. 1987). Op. cit. Pág. 144.

heroica, es decir, las funciones de Érato y Calíope. Finalmente, la cuarta; Thelxioné, se relacionaría con la música y el baile, es decir; Euterpe y Terpsícore. En fin, en cualquier caso, ya que las artes plásticas no tienen musas asociadas directamente, se trataría de inventar una nueva. O bien, apelar al coro de ellas, que se supone abarcaría armonía, concordia, sistema y consenso, como aconseja Pitágoras⁵³¹.

Sin embargo, otra significación de un coro, es la de observarlo como superposición unisónica, que, en desarrollo superlativo, como al final de la novena de Beethoven, resulta la imitación de un grito. El primer lenguaje del hombre es el grito; nos recuerda Derrida: “el gesto y el habla primitivamente unidos en su naturaleza mítica”. Pero desligados, el gesto; el de la pasión fundamentalmente, y considerado en esa “pureza de origen”, sería un protector contra un habla que el pensador considera alienante⁵³². El gesto, cuando no precede al habla, “corrige su falta y suple su carencia”. Pero si el gesto, no es eficaz por falta de visibilidad, por ejemplo, el gesto del habla (en este caso del grito), deja de ser recurso supletorio o corrector. El grito, como sustituto del gesto, es la situación natural del recién nacido.

Apelaremos a esa excitación de la atención que provocaría entonces, antes que las musas, la “indestructibilidad del deseo⁵³³”. Ese que nos impulsaría a inventar una musa. La misma espléndida hipótesis del final de “La interpretación de los sueños” a la que hace referencia Didi-Huberman con tautológico deseo, a su vez, de que sea cierta, cuando habla del gesto de levantarse en “Soulèvements⁵³⁴”.

En el gran libro de Freud, el deseo es tratado como fuerza impulsora:

Es muy posible que la idea diurna represente en tal formación del sueño, el papel de socio industrial: el socio industrial posee una idea y quiere explotarla, pero no puede hacer nada sin capital y necesita un socio capitalista que corra con los gastos. En el sueño, el capitalista que corre con el gasto psíquico necesario para la formación del sueño es siempre, cualquiera que sea la idea diurna, un deseo de lo inconsciente⁵³⁵.

Al final, como ya hemos analizado, existen ciertos mecanismos que deciden la prioridad de las latencias que desarrollaran material elaborado, entre la “transacción de varios poderes psíquicos en pugna⁵³⁶”. Y Marx, a su vez, aquí atiende en el principio de su “El capital” al deseo como necesidad, ya surja del estómago o de la fantasía⁵³⁷. La cuestión, muchos años después, sigue siendo paralela a Warburg; imágenes que beben de los recuerdos para dar forma a los deseos de emancipación. Tal como Freud hace la similitud con socios capitalistas inversores, para la construcción de un sueño, Didi-Huberman, en tono de pregunta, invita a creer que son los mismos recuerdos, los que

531 GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1982). Op. cit. Pág. 65.

532 DERRIDA, Jacques. (1971). Op. cit. Págs. 296-297.

533 FREUD, Sigmund. (1899-1900). Op. cit. Pág. 647. “Diríamos, en cambio, que el sueño nos revela el pasado, pues procede de él en todos sus sentidos. Sin embargo la antigua creencia de que el sueño nos muestra el porvenir no carece por completo de verdad. Representándonos un deseo como realizado, nos lleva realmente al porvenir, pero este porvenir que el soñador toma como presente está formado por el deseo indestructible conforme al modelo de dicho pasado.”

534 Creemos que la traducción que se hizo en España para su exposición en Barcelona es errónea, ya que pierde la idea de elevarse o ponerse en pie. El párrafo refiere a la introducción de Didi-Huberman, en el catálogo (véase cita anterior). Págs. 16 y 19-20.

535 FREUD, Sigmund. (1899-1900). Op. cit. 595.

536 *Ibidem*, pág. 473. Y añade en la página 486 que “todas las fuentes susceptibles de producir el mismo afecto, se unen a este fin en la elaboración.”

537 MARX, Karl. (1867) Op. cit. Libro Primero. Tomo primero. Pág. 55. Refiere a la relación “deseo implica necesidad” consignado en libro de Nicholas Barbon de 1696.

a condición de tomar forma de aquello que no olvida sus orígenes, imprimen la energía necesaria para la reinvención de todas las formas. Apela pues, de algún modo, a la misma Mnemosyne, en lugar de a sus hijas.

Si retrocedemos en el catálogo de “Soulèvements”, al texto de Antonio Negri, y al gesto de fuerza del levantador de pesas, nos observa que el mismo es producido como en un aliento. Pero en seguida nos conduce de lo individual a lo colectivo; para él la ontología del levantamiento es un ejercicio colectivo; como el de creer en las mitologías. Tanto el Éxodo, y la utopía que promete, como el Apocalipsis, como revisión católica del Libro de Daniel, con el espacio para la imaginación dadaísta que promete a su vez, son señalados por Negri, como constructos inductores del placer del gesto. Como surgimiento del deseo intenso de subjetividades extremas, sin los que no se formularía la capacidad de lucha⁵³⁸. Son los mismos *pathos* que, como mirando hacia otro lado, la Iglesia aprovechaba para inducir a la fe.

Hacer arder los deseos a partir de la memoria, es el mismo arranque que da Warburg en su Atlas, a través de la inclusión en el panel C de las referencias a Marte. Sin embargo, Didi-Huberman señala que Warburg pareciera ocuparse más de los *pathos* de abatimientos y aniquilaciones que de los de levantamientos, y lo indica como síntoma de su incapacidad de tener en cuenta los *Monstra* y los *Astra*, aunque si le reconoce, tanto su considerar la historia de la cultura como un “campo de conflictos”, como el encarnar estos conflictos en su propia psicosis⁵³⁹. El comisario de “Soulèvements”, pues, señala la capacidad de transmutación de los gestos en sus inversiones energéticas warbureanas, como algo que, desde su temporalidad previa al holocausto, es canalizada hacia la politización de los cantos universales de fatalidad. Atlas y Prometeo, entendidos con dimensión histórica, como condenados políticos de una deidad superior. Sin embargo, Didi-Huberman señala en Warburg una carencia de carácter destructor, y que nos atreveremos a indicar en Warburg, como una cierta ingenuidad. Dicho carácter destructor, sí lo ve en Benjamin. Entendemos aquí, la diferencia entre los dos pensadores, que otros escritores no subrayan, como compleja de determinar; entre un caso en el que existe un cuadro clínico psiquiátrico declarado, con otro en el que no. Didi-Huberman refiere a las obras, sin embargo. La obra de Warburg, como estamos viendo, tiene marcado carácter autobiográfico, y, en ese sentido, se enmarcaría entro del espacio para la imaginación dadaísta del Libro de Daniel, que referiría Negri. Nos colocaría, en el caso de poder ahondar en esta temática, tal vez esto a Benjamin en el lugar utópico del Éxodo, como la otra polaridad señalada por Negri. Tal vez llegaríamos a relacionar, de llevar a cabo la investigación pertinente, este éxodo utópico, con un éxodo real que, en su vida, Benjamin desde luego, decidió no emprender⁵⁴⁰.

538 NEGRI, Antonio (2017). Op. cit. Pág. 34-37.

539 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2016) Op. cit. Pág. 152-153: “los monstra (las profundidades temibles de la pulsión) y los Astra (los levantamientos benéficos de la razón).”

540 No es ingenua en Didi-Huberman, la inclusión de Benjamin y B. Brecht en el mismo párrafo de la página 155, donde se menciona también a Hannah Arendt, indicando la compasión, como lo que casi mató su poesía. El mismo párrafo donde menciona a Theodor Adorno, que en su vida sí emprendió el éxodo y, como indica, llevó más lejos el diagnóstico benjaminiano del estudio del drama barroco alemán; hacia el punto en el que Adorno asevera que “La dimensión histórica de las cosas no es sino la expresión de los sufrimientos del pasado”. En cualquier caso, este es un trabajo sobre artes plásticas fundamentalmente. Y no podemos aquí y ahora, completar todas las lecturas de todos estos pensadores. Es verdad que este elemento de la psicología si es atendido en el estudio derrideano del archivo. En ese caso, lo consideramos necesario para entender un sentido de archivo que atañe más directamente a este trabajo. También referencia a estas consideraciones en su ensayo DERRIDA, Jacques. (1965) “La palabra soplada”. El diálogo entre el discurso “crítico” y el “clínico” es abordado en este trabajo sobre Artaud, donde entre otras cosas, afirma cómo sus dibujos y el cuestionamiento de su musealización, “atenta contra la misma historia del arte”. Apuntaremos que se trata de una musealización que no contempla la importancia de los documentos. El ensayo señala curiosamente, estudios en esa dirección de M. Blachot, que señala a su vez, a Artaud como víctima del “error patético” de haber llegado al punto en el que pensar es impoder. Derrida lo apuntaba a la idea de “un pensamiento separado de la vida.” Pág. 235.

Supongo que nos toca atender aquí, a sabiendas de no poder hacerlo con la profundidad debida, al sentimiento de culpabilidad al que refieren estudios posteriores de Freud, donde se dota ya de sus ideas de “yo”, “super-yo” y “ello”. La culpabilidad está atendida en relación al “súper-yo”, en la idea de la eterna ambivalencia entre la lucha entre el Eros y el instinto de destrucción o de muerte, explicados en el conocido complejo de Edipo por el deseo de matar al padre. Freud abunda en el concepto hasta llevarlo al momento en que se amplían las comunidades, donde el sentimiento de culpabilidad relacionado a las nociones de lo Otro, es acrecentado, ya que el conflicto persiste y se refuerza en formas que dependen del pasado⁵⁴¹.

Pero de regreso a Didi-Huberman, y en la línea de las nociones identitarias, el pensador francés utiliza el característico salto generacional de los niños, cuando gran parte de ellos retoman el hilo de la memoria de los abuelos antes que la línea de identidad memorial de los padres. El carácter lúdico joven y alegre de “Cero en conducta”, de J. Vigo, con la consigna de hacer sitio, con la necesidad de aire fresco, como algo más fuerte que el odio. Desembarazar para resolver el propio estado, olvidando cierto presente y cierto pasado reciente, quemando esa memoria, para descubrir que bajo esas cenizas arden otros “fantasmas” con más profundidad⁵⁴².

Los “gestos de superación”, que Didi-Hubermann ve en los dibujos de tinta de Michaux y en sus textos, como acto de deseo o potencia contra poder. Actos que, páginas más adelante serán, en Bataille, la “potencia del impoder” inherente al sacrificio. El levantamiento como un “bullicio de posibilidades” que nunca garantiza, y que a veces ni solicita, salir de su situación de impoder, pero que es energía que dará la forma que adopte el lecho del río. El devenir, en palabras deleuzianas.

Aunque ese deseo indestructible esté representándonos en el sueño, un deseo como realizado, y lo haga conforme a un modelo del pasado⁵⁴³, es en esa economía de deseos y pulsiones donde sitúa Bataille los “gastos” y los “consumos” como recursos que analizará escrupulosamente desde la perspectiva de la historia del erotismo. Es el mismo Bataille, quien sí se permite apoyar a Camus, en una época que no poseía autoridad intelectual ni erudita, pero que si se enfrentaba al surrealismo jerarquizado de Bretón. Del mismo modo que había hecho Roger Callois, desde su crítica a la falta de curiosidad científica del surrealismo institucionalizado. La propia institucionalización jerárquica del surrealismo, creemos que es lo que alejaría a su vez, a Artaud; quien llegó a ser expulsado para más tarde ser readmitido. Preferimos pensar que estas diferencias con Bretón, redundarían en beneficio de la obra del mismo Artaud. El hecho de que el gesto de su obra no se lo suscriba totalmente en las filas del surrealismo, si lo observamos desde la actualidad, en sus consecuencias como, en la musealización actual del “Perro andaluz” de Buñuel. A este filme, suscrito totalmente al surrealismo, le notamos una disposición museística que le da una sobre-significación, algo que, a la “La concha y el clérigo”, con guion de Artaud, probablemente solo serviría para desarticular la obra, y con ello la posibilidad de intuir el gesto que Artaud había querido darle; algo perceptible en un visionado más íntimo, ya que al autor de “El teatro y su doble”, el resultado del trabajo del director sobre este guion suyo, no le parecería conveniente⁵⁴⁴.

541 FREUD, Sigmund. (1930). Op. cit. Pág. 77. Entendemos sería conveniente, un estudio mayor de las obras sobre psicología que tratan el tema de la gestión de la “pulsión de muerte”, cuyo estudio completo si podría permitarnos discurrir sobre esas diferencias entre Benjamin y Warburg, tanto desde la perspectiva de sus obras, como desde las de sus vidas. Sin embargo, al no poder ser abordador aquí, nos contentaremos con esta mención en los aspectos culturales.

542 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2016). Op. cit. pág. 156.

543 Ibídem, pág. 158. Bataille aparecerá en las págs. 161-162, de este texto del catálogo de “Insurrecciones”.

544 VV.AA. (2012) Espectros de Artaud. Págs. 53-55.

El psicoanálisis, como otra estructura jerárquica o “patriarcal”, como diría Derrida, partía de estudios ciertamente reaccionarios, como vemos de regreso al texto de “insurrecciones”. En el libro “El malestar en la cultura”, se señalan los deseos de la masa como “impulsivos y cambiantes”, y nada lejanos a los de la histeria, que hemos estudiado. El contacto de los humanos entre sí, como liberación de la fobia del contacto; añadiremos; de los impulsos dionisiacos warbурgeanos de una masa-monstruo (como él los vería hacia su final), entendidos aquí como “descarga”, en morfogénesis que vibra y sigue un ritmo que desembaraza de lo que les separa, para dar sentimiento de igualdad⁵⁴⁵. Del mismo modo que su texto para el catálogo de la exposición de San Sebastián “Tratado de paz” (2016), Didi-Huberman se pregunta sobre la “debida forma” del levantamiento, como potencia que es deseo y que es vida; lo hace aquí, desde esas tres palabras que encuentra juntas incluso en Kant: “La vida es la potencia que posee un ser de actuar según las leyes de la facultad de desear⁵⁴⁶”. Kant responde al qué es la Ilustración, con la imagen del niño entregado a la ternura autoritaria de sus tutores ante los peligros que amenazan si intentan caminar solos. El paralelismo es tanto con los súbditos políticos, como indica Didi-Huberman, como con los mortales que se atreven a descender al Hades sin el permiso de los dioses; empresa a la que solamente sobrevive Orfeo. Ciertamente es que, esta última no es hacia arriba como un levantamiento, sino hacia abajo; pero en la lectura de este trabajo conviene siempre tener presente la metáfora de Cástor y Pólux, como dialéctica primitiva de ascensión y caída.

La dimensión histórica que señala Adorno, en relación a sufrimientos del pasado, y que Warburg señalaría en similitud a los fondos sobre los que acuñar moneda, en el texto de “Insurrecciones”, es continuado por Didi-Huberman discutiendo sobre Kant, y su referencia directa a la toma de la Bastilla, como su “signo histórico” principal. Para Kant, este hecho cumple las tres condiciones para ser “signo histórico”; llevar una memoria (los fondos que comentábamos), demostrar una actualidad y anunciar un deseo⁵⁴⁷. Curiosamente, para Freud también, estos deseos serán los fondos de capital para la formación de sueños, como indicamos recientemente. Si asociáramos memoria y deseos, la ecuación para el signo histórico quedaría simplificada, pues; sería recursos más urgencia. Pero la lucha para la que el deseo cobra potencia está, en la práctica, enredada a menudo en la relación de poder, mientras que, con la memoria, las relaciones de este tipo son más abstractas y suelen requerir un análisis más global. Es así como los hallazgos “arqueológicos” freudianos, pueden llegar a menudo a un “¡Eureka!”, mientras que los de la memoria se van desarrollando estratificados en el tiempo⁵⁴⁸.

545 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2016). Op. cit. pág. 166. Didi-Huberman consigna aquí, los estudios de Elias Canetti. Creemos, este ensayo en “Insurrecciones”, en dirección a lo que veremos como un “ir dando idea del caldo de cultivo en el que se generaba el Mayo francés”. A su vez, la exposición, un año antes de los cincuenta años de ese acontecimiento, podría haber sido, con intención o no, caldo de cultivo de una conmemoración adecuada. Pero esta, no se llevó a cabo. Destacaremos las exposiciones de carteles de la época en la Facultad de Bellas Artes de París, donde los mismos se realizaban en la época. También se desarrollaron otras actividades: <http://mediation.centrepompidou.fr/mai68/dossierdepresse.pdf> (consultado 08/07/2018). Sin embargo, como indican varios pensadores como Rancière al comienzo de su “El reparto de lo sensible”, es claro que el del arte es el último remanente de espacios para cierta crítica incómoda.

546 Ibidem pág. 169. ROMERO, Pedro G. (2016) *Tratado de paz*. Catálogo de la exposición del mismo nombre. El texto no aparece en la versión en español y hay que acudir a las páginas 879 ó 947, en su versión en francés o inglés. El ensayo de Didi-Huberman; “Eros político (deseo potencia, poder)”, también trata la obra “Crítica de la razón práctica” y el uso crítico de la razón para tempérer. Considera una pasión, aquello que llamamos tendencia a la libertad. “Mais telle passion n'est pas comme les autres: elle est fondamentale, c'est elle qui est fondatrice pour le sujet humain”. Los textos del catálogo “Insurrecciones” y del de la muestra donostiarra, discurren paralelos hasta el asunto del “deseo de reconocimiento” que queda por trazarse más definitivo en “Soulèvements”.

547 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2016). Op. cit. pág. 171.

548 Ver Carlos Irijalba en sección de artistas del mismo capítulo.

En la lucha de relaciones de poder contra las ideas filosóficas elaboradas en sistemas, estaba también Bataille, con la revista “Documentos”. Imaginación en forma de posibilidades plásticas; manipulando conceptos erráticos de ese pre-saber, una vez más. Entre la poética y la política, que en la época estaban tan imbricadas. Entenderemos como una relación, que en determinadas épocas cobra más intimidad que en otras. Los sistemas post-estructuralistas, acostumbran a hacernos entender el concepto de reconocimiento como momento inherente al mismo deseo. Didi-Huberman no deja de señalar que, cuando el dominio es siempre unilateral, el reconocimiento, como algo más cercano a lo ético que el deseo, plantea dudas, y se pregunta si no es legítimo el gesto de “arrancar”. Arrancar “respeto”, como algo con lo que, al fin, ese reconocimiento debe asociarse. Si atendemos a que la Escuela de Fráncfort, según Didi-Huberman, acercaría más las ideas del reconocimiento a las de lo moral, el razonamiento planteando cuestiona si no son, de algún modo, diferencias entre las teorías anglosajonas del psicoanálisis “positivistas” frente a las “negativistas”, más habituales en Francia de “el juego lúgubre de Eros”. Y si, más allá de eso, no subyace la lectura crítica de Fráncfort de la cosificación que produciría el fenómeno del “fetichismo de la mercancía”, como vimos en “El Capital”, sobre los terrenos de la psicología y la cultura⁵⁴⁹. En principio, en las artes plásticas, estamos habituados a observar la lucha contra la cosificación, ya no solamente del artista como productor, sino y, sobre todo, de su obra. Parece un terreno especialmente abonado, en base a la diferencia entre costes materiales de producción y precio de venta, en donde, dentro de ese juego de eso denominado como “ser para otro”, con su notoria diferencia (y aquí si diferenciamos bien la posición vertical), entre serlo desde abajo o serlo desde arriba, el verdadero producto de intercambio en este mercado del arte, pueda ser frecuentemente el de crear situaciones de la pura sumisión o dominación como mercancía en sí. El texto de “Insurrecciones también lo menciona, como si se pudiera contar con ello, como otro recurso abstracto de producción, el del empoderamiento en su sentido más abstracto. No es nada nueva la idea de las nuevas burguesías encargando retratos para enaltecer su apariencia, pero en un mercado de burbujas de especulación como el actual, esas “apariencias” son inmaterialidades demasiado sólidas. Demasiado limítrofes con su propia materialización.

Entonces regresamos al gesto dionisiaco, y este termina siendo objeto de análisis, en su entidad física, por escasa que esta termine siendo. Preguntándonos cuál es su nivel de barbarie, y, según este nivel, qué barreras deben ser impuestas. Pero las barreras son también barbarie. Y aquí traemos el ejemplo de Diana Leibowitz, en A. Kluge⁵⁵⁰, comisaria de Odessa en 1942, devota de un socialismo en el que la única variante es no rendirse al salvajismo, enfrentada al deber de supervivencia de su grupo de naufragados, en condiciones extremas de hambre y frío, y estudiada minuciosamente, en el interrogatorio, tras su rescate por los alemanes, acerca de su ideología respecto a la aplicación estricta de dicho; “no rendirse a la barbarie”; esconder el arma.

549 *Ibidem*, pág. 176-177. Deriva hacia las ideas de Marcuse, donde el deseo aparece en el ser humano como “devenir esencial”, como “signo de su verdadera tarea”. De allí discurre hacia ese “ser para otro”, que menciona Didi-Huberman. Marcuse, también exiliado a Estados Unidos, continúa sus teorías, donde los contenidos sociológicos y políticos de las categorías psicológicas, nos llevan a una relación directa entre deseo y política; en síntesis cruel y burda, a lo que sería una relación directa entre represión y poder.

550 KLUGE, Alexander. (2008) *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx-Eisenstein-Das Kapital*. Vídeo 3. Min 117. “En la cárcel de la naturaleza/ Los robinsones socialistas de 1942”. En el filme, Oskar Negt acude también a Kant, quien no declara como derecho de calidad moral ni jurídica el empujar al otro en una tabla flotante que admite solamente a dos, sino que habla de una indiferencia.

Didi-Huberman atribuye a Marcuse, el adelantarse a Foucault y a Deleuze en observar la imposibilidad de oposición ante las nuevas formas de control capitalistas en su obra, “El hombre unidimensional” (1964). A través de la conciencia crítica y exacta de las condiciones de nuestras servidumbres, y la “organización represiva” a la que lleva el “principio de rendimiento”, termina por invitar, desde esa indestructibilidad del deseo, a la creación de la búsqueda dentro de los pliegues de una sociedad unidimensional, de prácticas alternativas a las servidumbres habituales⁵⁵¹. Y señala a este mismo pensador, con 70 años, en fotografías en la Universidad de Berlín el 8 de mayo del '68, como mascarón de proa de los movimientos de pocos días después en París.

En la época de la revuelta de Argelia, por la publicación de “El desertor”, su autor, J. Lindon fue juzgado y declarado culpable de una “incitación pública a la desobediencia”, sentencia que le dio título para su siguiente publicación. Ese poder de rechazo⁵⁵², canalizado en el título de la nueva publicación, no puede considerarse, que incurriera en temeridad delictiva activa. La desobediencia, en los códigos legales no militares, en las sociedades democráticas, no puede considerarse crimen, pero ni este autor, ni Maurice Blanchot, se libraron de duras respuestas. Ambos calibraron las dos únicas balas de su actitud, en una suerte de repetición dual, que del otro lado siempre ha encontrado fusiles-máquinas, listos, con una muy mayor capacidad de repetición, tal como describe Farocki a las ametralladoras⁵⁵³. Aun señalando la existencia, como hizo Blanchot, de un “rechazo que afirma⁵⁵⁴” en la relación de amistad, por un “reconocimiento de la extrañeza común”, y construyendo así, una vez más en la filosofía francesa, un positivismo por dialéctica⁵⁵⁵, queda a juicio la persistencia en el autor de la compasión, como inhibidora de acción poética (véase el caso de B. Brecht según lo señalaría Hannah Arendt). El escritor, sea el que sea, queda expuesto así, al juicio sobre la condición moral de su comportamiento, más allá del asunto de su obra y, muchas veces, más allá incluso de lo puramente ficcional que ésta pueda ser. Esta exposición a juicio, sumada al sólo conocimiento de la existencia de las condiciones de miedo a las que el ser humano puede someter a otro, es un *a priori* que puede actuar de inhibidor de la acción en cualquier autor racional. Incluso si su obra es en sí, una buena causa, las palabras tan religiosas de; “compasión”, “redención” y “perdón”, entrarían así en juego, cuando se juzga al ser humano creador.

Más de uno, como yo sin duda, escriben para perder el rostro. No me pregunten quién soy, ni me pidan que permanezca invariable: es una moral de estado civil la que rige nuestra documentación. Que nos dejen en paz cuando se trata de escribir⁵⁵⁶.

551 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2016). Op. cit. Pág. 180. Debe observarse la curiosa similitud de términos entre los pliegues o agujeros que se mencionan aquí y las grietas o fisuras que menciona Foucault en “Arqueología del saber”.

552 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2017). Op. cit. Pág. 183. “El desertor” de 1961 Jérôme Lindon. “El poder del rechazo” es título a su vez de una obra de Maurice Blanchot, también consecuencia de las reacciones de la publicación de “El rechazo” aparecido en 1958 (diez años antes), en la revista “Le 14 Julliet”.

553 FAROCKI, Harun (1986). *As you see*. 72 mins.

554 BLANCHOT, Maurice (1958) “El rechazo”. Revista *Le 14 Julliet*. “pues el poder de rechazar no se realiza a partir de nosotros mismos, ni en nuestro solo nombre, sino a partir de un comienzo muy pobre que pertenece en primer lugar a quienes no pueden hablar (...) Creo, sin embargo, que rechazar no es nunca fácil y que debemos aprender a rechazar y a mantener intacto, mediante el rigor del pensamiento y la modestia de la expresión, el poder de rechazo que desde ahora cada una de nuestras afirmaciones debería verificar.”

555 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2017). Op. cit. Págs. 186-188. Didi-Huberman concluye sobre el pensamiento de Blanchot “deberíamos saber rechazar incluso las obras que creemos construir sólidamente; pero también deberíamos saber obrar hasta los rechazos que creemos oponer al mundo.”

556 FOUCAULT, Michel. (1969). Op. cit. Pág. 29. El final de la introducción de este libro remite al lugar de donde toma el impulso para escribir, el haber preparado “el laberinto por donde aventurarse”, mencionando antes la situación del escritor que mientras sale su libro anterior está ya en uno nuevo y dice: “no estoy donde ustedes tartan de descubrirme, sino aquí, de donde los miro, riendo.”

Como veremos en el análisis warburgeano correspondiente a este capítulo; el ser humano es capaz de tomar una noción ética de su triunfo y la medida en que este ha producido lo que el historiador alemán denomina; “atropellos con su caballo”; atropellos que en el capítulo siguiente ya son asignados a los jinetes apocalípticos, según grabado de Dürero, y en el capítulo anterior era todavía un sentimiento de triunfo contenido, estático, y extático, como si el sentimiento, en su gestualidad, volviese directamente desde el estatismo gótico. Pero que ya no hace “alarde” del atropello, ni utiliza este como grisalla de fondo para motivos bíblicos.

Sin duda es en atención a la condición de cualquier creador que reivindica el poder de decir, incluso sobre lo dicho, lo que hace crear lazos a Bataille con Blanchot, que en un principio eran imposibles⁵⁵⁷. Y que este último, admire los movimientos del '68 como “feliz fiesta que invierte las formas sociales admitidas o esperadas”, aunque sea, sin proyecto. Otra vez Dioniso: pero la desobediencia, con sus dosis de violencia asociadas, tomada como “núcleo del problema de cualquier política”, podría ser también, nos permitimos imaginar, otro tema de conversación del cuadro de Rafael: Platón señalando el cielo y Aristóteles la tierra debaten la condonación de la condena de Atlas, que lo obliga a mantener la separación entre ambos espacios. Zeus, como dios de creación antigua; primitivo, vengativo y violento en sí mismo. Benjamin deja abierta e inacabada la cuestión filosófica de la violencia, pero afirma que la poética debe asimismo ser “evanescente⁵⁵⁸”.

Lo que se expone, en fin, es la posibilidad de plantar cara hacia aquello que obtiene su poder precisamente a base de gestionar nuestros miedos. Levantarnos o quedarnos sentados, como gesto, y como su posibilidad de huella, contra la sumisión consiente de su temor y de su posible condena. Como bien que nos es otorgado y otorgamos. Como el mismo hecho de inventar un dios y des-inventarlo.

Nuestra necesidad de conocer es nuestra necesidad de lo familiar, de descubrir bajo lo extraño, aquello que nos libere de la intranquilidad de la falta de reconocer. La misma que nos daba a entender Proust en “El tiempo recobrado”, cuando busca desesperadamente las características comunes de los personajes que ve con los que recordaba de antaño. El poder de gestionar nuestros miedos es herramienta sobre la que, claro está también, Nietzsche se pregunta; “¿No sería en instinto del miedo el que nos insta a conocer?”, y señala aquellos filósofos con miedo de la “idea de lo habitual”, que es lo más difícil de conocer. Inventa así, la relación de la ciencia psicológica con el término antinatural, positivamente considerado, ya que toma por objeto de su estudio lo que es extraño, mientras que las ciencias naturales se apoyarían en la seguridad de querer tomar lo no extraño como objeto, evitando “el mundo interior de los hechos de la conciencia⁵⁵⁹”.

Gestionar la capacidad de crear conocimiento, así como la cuestión, que aborda como vimos, la artista Montserrat Soto entre otros, de la determinación del foco sobre determinadas memorias, y el desenfoque de otras, es espacio de creación de conocimiento. Espacio cultural donde resolver las cuestiones entre los intereses y la creatividad. Donde pueden llegar a involucrarse gritos de manifestación, a modo de canto en una ópera.

557 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2017). Op. cit. Pág. 189. Señala la Amistad imposible ya que, Maurice Blanchot en sus textos de los años treinta, acusaba anticomunismo y tradicionalismo francés radicales, e incluso cierto antisemitismo moderado. Aunque luego se comprendió que se trataba del medio de comunicación para el que escribía, el que le marcaba algunas pautas.

558 *Ibidem*. Pág. 193-195. La posterior referencia a Hegel está en *ibidem*, pág. 198.

559 NIETZSCHE, Friedrich. (1882). Op. cit. Págs. 552-553.

Veamos ahora a Tzvetan Todorov⁵⁶⁰, y enfoquemos la atención a otros aspectos: “El papel de la memoria en la creación artística es subestimado. La oposición no se da entre memoria y olvido, sino entre memoria y creación⁵⁶¹”. Una vez más, parece el arte venir a cubrir carencias mnémicas. Como cuando hablábamos de música completada en el interior de nuestra memoria, en el capítulo cuatro. Tal vez como en el pliegue de la representación foucaultiano. En esas fisuras, en las grietas de la narratividad que nos incitan al balbuceo como respuesta.

Sin embargo, la mayoría de los autores coinciden en asignar una cierta caridad al hecho de olvidar. La memoria es algo vivo. Entendemos que un análisis forense de la misma sólo nos lleva a entender su cualidad fragmentaria. Su condición de pieza suelta de un puzzle encontrado en un rincón de una fábrica de estos juegos. Candau explica que la sociedad se encuentra menos unida por sus recuerdos que por sus olvidos, y relata un extracto mitológico en la antigua Grecia para dar explicación a los ciudadanos en situación de nostalgia⁵⁶². Sobre ello, Didi Huberman a su vez, nos habla de un Nietzsche que cree en la necesidad de la historia para vivir y actuar, y no para apartarnos cómodamente de la vida, pero que se manifiesta claramente a favor de lo humano y “olvidadizo”⁵⁶³.

En su “memoria colectiva”, Halwachs habla de recuerdos que desaparecen, se extinguen. Pensando en ello notamos necesario hablar de una cierta responsabilidad en el recordar. En cada uno queda la capacidad de permitir la supervivencia de ciertos recuerdos. No a una escala que pueda tildarse de manipuladora, pero sí del modo en que participamos e intervenimos en el transcurso de los hechos. Pecaremos aquí de optimistas, pero la sociedad es siempre más permeable a nuestra acción sobre ella de lo que usualmente creemos. Jean Paul Sartre afirmaba en “El existencialismo es un humanismo”, que la acción individual llevaba la carga moral de la humanidad entera⁵⁶⁴.

Igual que las imágenes del cosmos en el espacio celeste, repetidas sobre el cuerpo humano en los paneles que denominamos “índices” del Atlas warbugeano, así, en cuanto a lo que decidimos recordar y lo que decidimos “desechar” en el olvido, en nuestra interacción bajo el efecto de esas decisiones, damos forma con nuestro ser al entorno. Aún teniendo nuestra corporeidad más externa una parte blanda y precaria, donde nos hacemos mutables. El cuerpo adquiere también, por zonas y momentos, capacidad a su vez de dar forma, de crear mutabilidad. Sería el olvido, algo que también podría bascular entre lo voluntario y lo involuntario.

560 Pensador búlgaro nacido en 1939.

561 TODOROV, Tzvetan. (2000) *Los abusos de la memoria*. “La memoria amenazada”, pág. 6-7.

562 CANDAU, Joël: *Memorias y amnesias colectivas*, en “Antropología de la Memoria”. Buenos Nueva Visión. Cap. V. 2002. p. 56-86. “Helena, hija de Zeus, había obtenido (...) el secreto de una droga que mezclada con el vino hacía olvidar los males, el dolor y el resentimiento: “El que tomaba esa mezcla no dejaba que las lágrimas corrieran por sus mejillas durante todo el día, aunque se hubieran muerto su madre y su padre (...) El agua de Mnemosina puede ser una fuente petrificante.”

563 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. P. 140. Refiere a la Segunda Intemperie nietzscheana, que es atendida durante todo el trabajo que nos ocupa: “sin otorgar una virtud “hipertrofiada” a las cosas del pasado, lo que implica tanto manejar la memoria (lo que hace la humanidad como tal, el animal vivo de manera no histórica) y el olvido (lo que hace la humanidad como tal, la pura existencia memorativa, que corre el riesgo de no poder producir vida más que como un “eterno imperfecto”, sin contar on que es absolutamente imposible vivir sin olvido.”

564 NIETO BLANCO, Carlos. (1992). *Lecturas de Historia de la Filosofía*. También cita la reseña de una conferencia de J. P. Sartre, en 1946, que se considera el manifiesto del existencialismo. Pág. 400. “Cuando decimos que el hombre se elige, entendemos que cada uno de nosotros se elige, pero también queremos decir con esto que, al elegirse, elige a todos los hombres. En efecto, no hay ninguno de nuestros actos que, al crear al hombre que queremos ser, no cree al mismo tiempo una imagen del hombre tal como consideramos que deba ser.”

9.b

Musas para la ascensión y caída

Paneles 52 a 56

Comienza sexto ciclo

Si en el capítulo anterior las láminas trataban el sentimiento contenido de triunfo a través, sobre todo, de obras de Mantegna, en el panel 52 de este capítulo se trata la inversión ética de ese mismo sentimiento, a través de diferentes imágenes en las que se trata la historia de Trajano, como la de Escipión. La capacidad de justicia y de magnanimidad que pueden hallarse en el ser humano, en contraste con la violencia inintencionada de un atropello a caballo.

El Cinquecento parece venir a rescatar de un cierto amaneramiento en el carácter grotesco de algunos personajes de Mantegna. Quizá podamos acudir al término peyorativo, como decíamos, de patético como penoso o lamentable, en el hecho de que se quiera reproducir los rasgos de manera tan remarcada, probablemente a pedido de los mecenas. En cualquier caso, lo que destaca de este autor es su calidad de dibujo. Y es muy probable que las capacidades de reproducción de los colores de la época, favorecieran el que Warburg se mostrara tan interesado sobre todo por las formas del dibujo. Aunque Manet lo deslumbra, y a partir de estos paneles empezamos a ver aparecer algunos artistas interesados sobre todo en el color, como Delacroix. Los rasgos de Mantegna se nos antojan una exageración de la caracterización de los retratos, sobre todo las que están dentro de las composiciones de carácter religioso. Su gesto en el dibujo, tan marcado, resulta obstruir la capacidad de imaginar un antes y después de la escena a través del movimiento, como en Ghirlandaio. Sin embargo, su *pathos* de lo grotesco es recogido más tarde, en piezas de Durero, aunque allí sí sea con intencionalidad teatral. Warburg parece entender y razonar sobre esta intención de lo grotesco teatralizado, con el análisis del carácter involuntario del atropello de un caballo, en el momento de triunfo, como refleja el panel 52. Una vez más, va más allá del estudio de lo meramente técnico, en las imágenes de las artes aplicadas, así como su primera fase de trabajo, nos muestra un Warburg recolector de la imaginería tradicional y de la resistencia en el recuerdo de la grandeza del pasado⁵⁶⁵. Esta primera fase que llamaremos “iconográfica”, es en la que va a quedarse “atrapado” el pensamiento de otro de sus discípulos; Erwin Panofsky. Mientras que para el creador del atlas que tratamos, es solamente un paso preparatorio. El gesto del atropello, y su reacción “humanizada”, son recogidos una vez más sobre todo en tapices, dibujos y grabados, y sirven para forjar las cadenas del tratamiento psicológico, y no meramente el formal, de las imágenes. En este sentido, y en las láminas de este capítulo, Rafael sería el dibujante humanizador por excelencia, irrumpiendo en el panel 53 con “La Escuela de Atenas”, previa aparición de la amable y amorosa musa Erató, y protagonizando la totalidad del panel.

A finales de octubre de 1908, Warburg viaja a Roma para estudiar mitología en los manuscritos de la Biblioteca Vaticana, pero en su diario muestra que lo que más impresión le

⁵⁶⁵ GOMBRICH, E.H. (1970). Op. cit. Págs. 247 y 250-251.

causa, es el mosaico del techo de la Capella Chigi. Basado en dibujos también de Rafael, fue visto por nuestro historiador como lugar donde los dioses antiguos del Olimpo regresaban en toda su humanidad y belleza originales. Los siete planetas, uno para cada segmento de la parte baja de la cúpula, más un octavo segmento, donde un ángel se apoya sobre una esfera estrellada. Cada uno, con forma humanística y acompañado de un ángel cristianizado, pero rodeado por un fragmento de círculo con sus correspondencias en símbolos zodiacales. La cúpula de esta capilla funeraria protagoniza todo un panel, junto con frescos de la Villa Farnesina. El panel 54, muestra esta pieza, y el modo en que los artistas del alto Renacimiento no consideraban los dioses antiguos como moradores de una oscuridad prohibida. Indica así, cómo entre el trabajo de los renacentistas y el de los góticos de la Edad Media no existía esa hondísima fractura que los estudiosos de su época dibujaban⁵⁶⁶. Warburg pareciera como releer a Nietzsche en la capilla, pareciera escuchar su “sin el mito toda cultura queda privada de su saludable y creadora fuerza natural: sólo en el ámbito de un horizonte rodeado por mitos llega a su culmen la unidad de todo un movimiento cultural⁵⁶⁷”. Del mismo modo en que, durante el Renacimiento, tampoco el avanzado humanismo era impermeable a las culturas del norte de Europa, como veremos mejor en el siguiente capítulo. Aquí nos quedaremos con esta contradicción aparente, entre el neoplatonismo y una arquitectura fantástica donde colocar imágenes cargadas de emotividad, que impresionen la sensibilidad, en contra del rechazo tan platónico a las imágenes como engaño. Se exalta así, como indica Gómez de Liaño, la imaginación como complemento a la psicologización de las ideas, dentro de las naturales facultades humanas del pensamiento y la imaginación⁵⁶⁸.

Cuando Warburg señala que “cada período tiene su propio Renacimiento de la antigüedad que merece⁵⁶⁹”, parece señalar el propio Renacimiento, como antigüedad de su época. Nietzsche, por su parte, señala este período como; “tan pródigo y tan rico en fatalidades”, como última época fuerte, frente una época débil en la que cree vivir⁵⁷⁰.

En el Panel 55, el descubrimiento de un grabado, basado también en un dibujo de Rafael y sus sucesivas copias, como inspiración más que directa de Manet, parece abrirnos otra vez, como con las imágenes de los zeplines, a un Warburg atento a su contemporaneidad. Aunque en su *Buildatlas* da cuenta de un cierto rechazo a la moda del arte de su época, aquí encuentra estas relaciones donde se ve el grabado antiguo de Marcantonio Raimondi (1515-1516), y el sarcófago clásico con el juicio de Paris, inspirador de las posiciones exactas de los personajes del cuadro *Almuerzo sobre la hierba*⁵⁷¹. Es decir, el acto de creación como algo poco más que un acto de memoria; crearse una posición personal frente al pasado. Como muestra en su Atlas, que entonces intentaría que quedase como “un inventario de pre-acuñaciones documentables⁵⁷²”.

Así, Warburg nos habla con entusiasmo de un Manet que camina hacia la luz, entre otras cosas, en la liberación respecto de las trabas del virtuosismo académico⁵⁷³. El Juicio de Paris

566 *Ibidem*, págs. 178-179.

567 NIETZSCHE, Friedrich. (1871-1872). Op. cit. Pág. 145. Y continúa indicando a nuestro presente “entendido como resultado de ese socrático orientado a la destrucción del mito”.

568 GÓMEZ DE LIAÑO (1982). Op. cit. Pág. 161.

569 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). Op. cit. Pág. 75.

570 NIETZSCHE, Friedrich. (1889). Op. cit. Pág. 113.

571 WARBURG. (1927-1921). *El Almuerzo sobre la hierba de Manet*.

572 FERNANDO CHECA, Op. cit. Pág. 140.

573 GOMBRICH, E.H. (1970). Op. cit. Págs. 254-255.

para dirimir qué diosa era la más bella, además de servir de excusa para el desnudo, roza los asuntos del narcisismo (como indicaría en la anotación Warburg) de los dioses, que para este trabajo entenderemos como elevación y caída⁵⁷⁴. Gombrich trata el asunto como el del ser humano, esperando el viaje ascendente del alma, basándose en que la imagen está inspirada originariamente en relieves de sarcófagos, y asociado de ese modo, al ascenso de los dioses una vez terminado el juicio. Pero es otro juicio el del panel 56, el “Juicio final” de Miguel Ángel, con almas que ascienden y que caen y la correspondiente relación con la caída de Faetón (sobre todo a través de los mismos bocetos de Miguel Ángel), que entendemos, no estaba desprovisto de arrogancia narcisista, al creerse con habilidad de conducir el carro de su padre con trágicas consecuencias.

Es el gesto humano como generador de una huella, es el elemento que nos dará el enlace en este capítulo. Es esa “exploración del objeto por una mano insegura (...) equidistante del asimiento imaginario y la contemplación conceptual” como lo refiere Gombrich. El motivo del gesto predominaba en los títulos de todo el Atlas que, también señala Gombrich, Warburg pensaba a menudo como un inventario pictórico de movimientos expresivos. Pero el contraste entre el cielo y la tierra en la caída de Faetón, con las ninfas que lloran debajo, es una imagen de las más claras del *pathos* trágico. Acuña superlativamente el gesto del arte helenista⁵⁷⁵. El *Pathos* del sufrimiento griego, que el militarismo romano había utilizado para la pasión exultante de guerras y triunfos en el culto a Mitra, como veíamos en el capítulo dos. Este sentimiento, con sus potencialidades de entusiasmo por la esperanza de una redención en el triunfo, es ahora el del hombre victorioso renacentista. El Dante que puede permitirse describir el viaje, desde las profundidades, hasta las altitudes, con todo detalle, con toda la intencionalidad.

La batalla o fiesta báquica que aquí se representa, es contra (o con la excusa de) los dioses. Durante este ciclo de tres capítulos, lo veremos a través de la traición, el rapto o la disección que busca el alma. Porque hablamos de un hombre que ya no teme a la palabra “alma”. Es el humanista el que pone verdaderamente al hombre como “cielo”, como un cuerpo donde “colgar” las antiguas constelaciones.

Warburg consagró mucho tiempo a entender la importancia cultural de la pre-ciencia (o presciencia) astrológica en la historia estética del Renacimiento, así como dedicó esfuerzo también a su estudio en su historia política y religiosa. Este interés queda plasmado en su atlas. Podría entenderse también como una suerte de enumeración al estilo de Borges con el que Foucault comienza su “Las palabras y las cosas”⁵⁷⁶. La enumeración, como una suerte de intento de cartografiar destinado al fracaso. El conocimiento, en forma rizomática de patata brotada, se revela no solamente como únicamente la mitad de dicha “patata”; ya que la otra mitad en forma de presciencia o imaginación desligada, es inabordable, sino, además, como parte de un todo a completar por algo que sería el molde de dicha “patata brotada”. Es decir; la inclusión en un todo; del proyecto rizomático, más aquello hacia donde los extremos de cada raíz pretenden llegar.

574 Estas breves telegráficas notas, hacen el papel de “introducciones” a cada panel, y están basadas en anotaciones manuscrita de Warburg, aunque se reconoce que son posteriores a su muerte. No creemos que sea anotación del mismo Warburg el “[sic]”, al lado de la palabra Narcisismo que aparece incluso en la versión inglesa de Martin Warnke del libro “Atlas Mnemosyne”. En la edición de Fernando Checa que utilizamos aquí, se aclara que pueden ser añadidos posteriores de Gertrude Bing o del Propio Gombrich (que según leemos en la biografía que escribe, no contempla este aspecto del narcisismo).

575 GOMBRICH, E. H. (1970) Op. cit. Págs. 269-272. Cita a Warburg en probables borradores de la introducción al Atlas, a los que como director del centro pudo tener acceso.

576 FOUCAULT, Michel (1966). Op. cit. Pág.1. El volumen comienza la paginación luego de su índice.

9.c

Artistas en el gesto

Si bien en ambos casos tratamos fundamentalmente de gestos, la diferencia de los artistas que consignaremos aquí, con respecto a los del capítulo cinco, está justamente en el conocimiento. Aunque justamente, el conocimiento era vértebra del ciclo en que dicho capítulo se insertaba, aquí tratamos con un tipo de saber humanizado y mutable. El gesto que allí existía, en este caso se trata de uno de huella identitaria, y, por tanto, están marcados e indicados, a menudo incluso de manera consciente, los cortes y las soluciones de continuidad que las elaboraciones secundarias, a la que tanto hemos atendido, han creado con su trabajo. Los artistas aquí señalados, son pues, habitantes de esas mismas fronteras, por tanto, su gesto es el de quien habla de esa línea. Podríamos decir que se trata del gesto de trazar fronteras o límites, tanto como el de las líneas para crear enlaces a la manera de la elaboración secundaria. Lo que en el capítulo cinco, se trataba de un gesto dionisiaco en busca de conocimiento, es entonces en este capítulo, un gesto con un conocimiento, al menos parcial, de sus causas y consecuencias.

Comenzaremos, aunque no sea del período proyectado en el acotamiento, con el rescate del trabajo de los recortes de prensa que hacía Hanna Höch (Alemania, 1889-1978) durante la República de Weimar, y la negrura que sobrevino más tarde. Este recapitular sobre el trabajo de esta artista parece un subrayado sobre la conciencia de la importancia de la libertad personal, de la individualidad del sujeto. Una tarea nada fácil en clave de primeros feminismos, y dentro del marco histórico. Es en los momentos de máxima efervescencia del fotomontaje heroico. También en la Unión Soviética de los veinte y treinta, El Lissitzky y Alexander Rodchenko, analizando la yuxtaposición arbitraria y el orden aleatorio, mostraban caminos que se tornaban en un arte apolítico, e incluso anti-comunicativo.

Estas menciones anteriores, aunque no pertenezcan a la acotación, nos sirven de preámbulo para comenzar con la mención de artistas que están dentro del acotamiento, abordando las temáticas de identidad. Así, en cuanto a identidad, en lo que volvemos a hacer referencia al Atlas de Gerhard Richter (Alemania, 1932). Sus primeros paneles estaban montados con fotografías de su familia y su pasado en la Alemania del Este, luego explotan en la sobreabundancia de imágenes que brindaban las revistas de la otra parte de un país que se había auto infligido una destrucción identitaria. Con lo que volvemos a puntos de unión entre memoria individual y colectiva: el arranque de este Atlas de Richter, correspondería a un momento de “crisis de la memoria⁵⁷⁷”. Desde el otro sentido; desde la memoria colectiva a la individual, podría ser tomado como un modo de interpretación válido para el inicio de construcción del trabajo de Warburg. De su visión de la urgencia por crear una herramienta, si no de construcción, si de sucedáneo de mnemotecnica, como “kit de salvamento” contra una carencia identitaria en lo cultural, que todavía hoy nos presta buen servicio⁵⁷⁸. Buchloh, en su artículo sobre esta obra, la contextualiza también con los álbumes de la mencionada dadaísta Höch, y con los paneles didácticos de Malevich.

577 GOMBRICH, E.H. (1970). Op. cit. Pág. 170.

578 BUCHLOH, Benjamin H. D. (1999). Op. cit. Pág. 136.

Un artista que puede destacarse sobre los otros en este capítulo, sea Sigmar Polke (Polonia, 1941-Alemania, 2010). Su sentido de la burla, de la parodia y lo caricaturesco, nos sirven de continuación con la idea del significado peyorativo de lo patético del que hablábamos en el capítulo anterior. Es posible que pueda incluirse en varios de los capítulos, pero vamos a centrarnos en él aquí, por la apariencia azarosa de la selección que realiza para el trabajo de emprender una obra, con una extraordinaria heterogeneidad de medios materiales. Sus preocupaciones e intereses son igualmente ricos, y en consonancia con lo que desarrollamos en este trabajo, cabe destacar su serie de pinturas sobre Hermes Trimegistos (desde 1995), y sus torres de vigilancia (desde 1984). Su observancia del arte renacentista, y su reinterpretación, es permanente, como muestra en su “Anunciation” (1992). También en su aprendizaje minucioso de la mano de Brueghel y Durero, destacando su estudio sobre el conejo de Durero desde 1968, y posterior relación de la imagen, dentro de su personal versión del arte pop, con la asociación de la imagen a las modelos de Playboy. Es destacable también su cuestionamiento sobre el asunto del virtuosismo, con conexión a un particular fausto que manipula un infinito ocho horizontal formado por esvásticas nazis, en su famoso cuadro “Paganini” (1982)⁵⁷⁹. Su trabajo siempre está bien provisto de multisignificancia, como puede verse en los enormes lienzos de su participación en la Bienal de Venecia de 1986, con fragmentos de meteorito, o la fotografía con microscopio de formas irregulares de pepitas de oro (1990). Su lectura personal del díptico de Goya “Las jóvenes y las viejas” (desde 1984) y su pintura “Hope is: Wanting to Pull Clouds” (1992), creemos, enlazan directamente con los dioses fluviales del siguiente capítulo. En la línea del trabajo de Polke, y con su libertad técnica y temática, podríamos mencionar a Merlin Carpenter (Reino Unido, 1967).

Ed Ruscha (Estados Unidos, 1937), fotografiando y publicando imágenes, por ejemplo, de las gasolineras que se encuentran en la ruta 66, realiza gestos de manera visiblemente azarosa. Para su publicación, el artista cuenta que deshecha aquellas fotos que le parecían interesantes. Del mismo modo Peter Piller (Alemania, 1968), parece centrado en la publicación de fotolibros con colecciones de ingentes cantidades de fotografías, en su mayoría encontradas. Hablamos de una intencionada indiferencia, con dirección hacia la desposesión de marca individual, de rasgo gestual, que veremos en los artistas del siguiente capítulo.

También en la fotografía, pero con otra idea, y en cuanto a las referencias a obras del arte más cercano a nuestros días, incluidas directamente en los paneles warbурgeanos, no podemos dejar de mencionar a Jeff Wall (Canadá, 1946). Su formación en Historia del Arte hace que sus fotografías se asocien a obras anteriores, como la citada por el historiador “Almuerzo sobre la hierba”, entre otras, se trata de recreaciones ricas en narratividad meticulosamente escenificadas y presentadas.

Cercano a los intereses científicos, pero también con interés en las gestualidades que ofrecen las texturas encontradas, Carlos Irijalba (España, 1979) trabaja, entre otras cosas, con los estratos, sedimentos y escalas temporales. A través de muestras geológicas de terrenos, que suelen tener forma de cilindros extraídos con máquinas hacia el interior de territorios de estudios, conforma piezas de estética muy personal. Dispuestos en estantes regulares, estos cilindros de

⁵⁷⁹ La imagen principal reproduce como homenaje la obra “El sueño de Tartini” (1824) de Louis Léopold Boilly, realizada en base a la historia que podría haber dado lugar al personaje de Goethe; la de la creación de “La sonata del diablo”, en 1713 por Giuseppe Tartini.

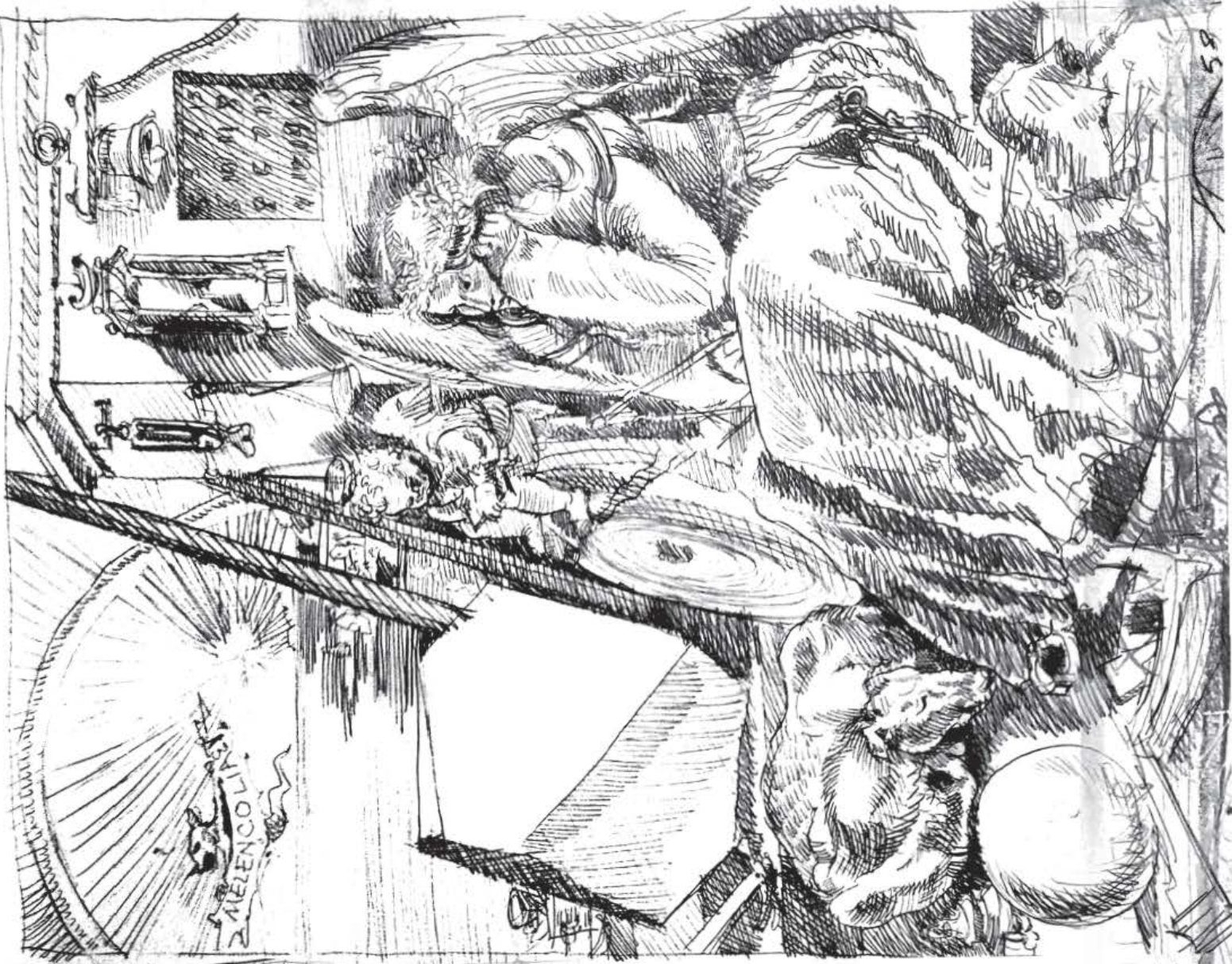
gestualidad muy contenida, resaltan la textura de origen natural, como la de los círculos de los troncos de árboles, sobre la que los acontecimientos a los que el terreno, o los árboles, fueron sometidos a lo largo de temporalidades dilatadas. Estas amplias extensiones temporales, tal como las extensiones territoriales del desierto de Atacama en Chile, con su falta de humedad, permiten sacar mejor provecho cognitivo directo a la memoria. Los astrofísicos y arqueólogos en dicho desierto hablan de un pasado que está allí directamente expuesto⁵⁸⁰.

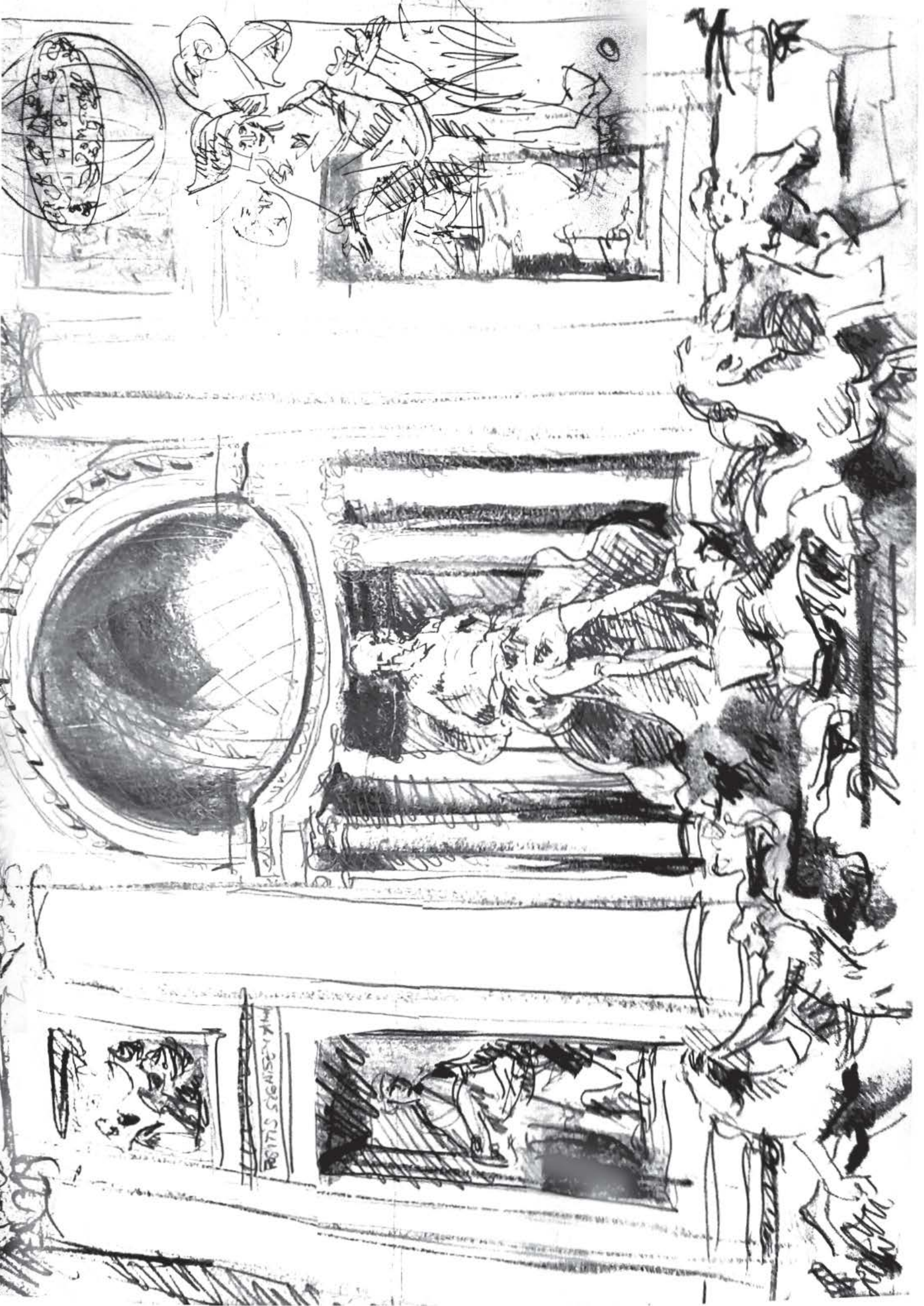
Aunque queramos evitar las jerarquías, Polke ha sido mencionado sobre los otros de este capítulo, ya que entendemos que tiene un renombre bien merecido. Es un caso similar al de William Kentridge (Sudáfrica, 1955), un dibujante de enorme maestría técnica, que plasma con la aparente facilidad del carboncillo y la goma, la intensidad de ciertos escenarios de conflicto. Abordando cierto compromiso social sobre el apartheid, el colonialismo y la guerra, emprende elaborados trabajos no exentos de reminiscencia postmemorial. Esta no procede de intencionalidad directa, sino que se trata de influencia de la herencia de la experiencia de exilio de sus abuelos judíos de Lituania, de modo que, en su gestualidad, algunos rasgos nos remiten claramente al expresionismo alemán. Del mismo modo, sin intencionalidad directa, parece reivindicar la labor de las artes consideradas menores, con su infatigable realización artesanal de minuciosos dibujos animados, como “Seaside (a-mare)” (2003-04), o por medio de la repercusión que le da al trabajo escenográfico, en sus recreaciones de teatro y ópera de autoría ajena, como “Lulú” (2015), de Alban Berg, tanto como piezas parciales o totalmente propias como “Fausto en África” (1995).

Con un compromiso más centrado en lo estrictamente visual, aunque no exento de cierta conceptualidad o premeditación, mencionaremos a Otto Zitko (Austria, 1959), quien es característico por crear instalaciones de pintura mural con un aspecto de expresionismo abstracto a menudo monocromático. Realizadas con rodillo, en varias sesiones de muy breve duración, y durante varios días, las piezas se caracterizan por crear la experiencia de estar visitando un espacio que ha sido sometido a una desobediencia como la que comentábamos de la película de Jean Vigo “Cero en conducta”. La particularidad es, que en esas paredes que han sido pintadas de un modo que parece sin control, previamente se han colocado unos soportes que se escinden de la categoría de efímera a toda la pieza. Formando de algún modo lo que podrían denominarse “ventanas a la memorabilidad material”. Consideración fetichista; ya que esto es lo que suele ser objeto de venta en sus puestas en escena en las galerías, como por ejemplo vimos, en Heinrich Ehrhardt, en Madrid en 2015.

Brice Marden (Estados Unidos, 1938), con sus líneas gestuales y azarosas, pero contenidas en el rectángulo del cuadro, también puede ser mencionado aquí. Asimismo, Secundino Hernández (España, 1975), utilizando procesos pictóricos con acciones revertidas, aunque en su borrado dejan huella, de manera que así, dota de contenido memorial a las superficies.

580 GUZMÁN, Patricio. (2010). *Nostalgia de la luz*. Documental, 90 mins.





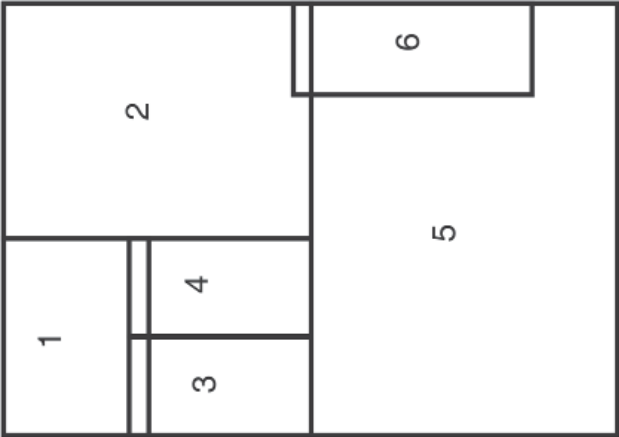


Figura 10
Paneles 57 a 64

- 1- «Quos ego» (Neptuno aplaca las olas). Grabado de Theodor van Thulden, 1642. De Casperius Gevartius: *Pompa Introitus ... Ferdinand Austriaci ... In urbem Antverpiam. Amberes* (1641-1642), frente a p. 15. Según «Quos ego» (Neptuno aplaca las olas). De la serie de cuadros para la entrada del cardenal-infante Fernando en Amberes Pedro Pablo Rubens. Pintura, 1635. Dresde, Staatlich Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. (Panel 61-64)
- 2- La melancolía saturniana. Grabado de Durero. «Melancolía I» Alberto Durero. Grabado, 1514. (Panel 58)
- 3- Los siete dioses de los planetas en grabados de H. Burgkmair. (Comienzos del s. XVI) Hans Burgkmair. Serie de grabados, hacia 1510. Grabado: Mercurio. (Panel 59)
- 4- Grabado: Luna, de pieza descrita en fragmento anterior de esta figura. (Panel 59)
- 5- Fontana di Trevi. El grupo de Océano de Pietro Bracci Mármol, 1762. Roma. (Panel 61-64)
- 6- Hoja volante astrológica del físico Ulsenius contra la sífilis, 1484. Enfermo de sífilis bajo la constelación planetaria del año 1484. Alberto Durero. Hoja única impresa, grabado para un texto del médico. Theodericus Ulsenius, Nüremberg (Hans Mayr), 1496. (Panel 58)

10. Capítulo X

10.a

Nostalgia y melancolía. Repetición e inactividad

Tratamos en este capítulo, de relaciones entre asociar, pensar y sentir. Estudiaremos aquí algunos trabajos del grupo de artistas denominados Supports/Surfaces⁵⁸¹ (1969-1972). Aunque no se trate de artistas cuya trayectoria más conocida está dentro del marco de nuestro acotamiento temporal, nos permitiremos abundar de manera algo extensa sobre ellos, ya que nos resultan un ejemplo muy práctico para explicar teorías relativas a los contenidos aquí tratados. El grupo además fue objeto de varias muestras retrospectivas que, dentro del período acotado, fueron sin duda aquello que terminó de darles su debido espacio de reconocimiento dentro de las prácticas realizadas en Europa posteriores a la Segunda Guerra Mundial⁵⁸². En 1967, Daniel Dezeuze, uno de los miembros de dicho grupo, expone un bastidor sin tela apoyado contra una pared de la sala⁵⁸³. Se trata de la obra “Châssis avec Feuillet de plastique tendue”. Pierre Buraglio, del mismo grupo, había hecho algo parecido con su “Châsis”; la tela y la pintura eran invisibles, como en el cuento del traje del emperador. Y parece como si se tratase de alguien que se dispone a relatarnos una historia, y nos hace atender a la manera en que pronuncia las palabras “había una vez”, pero luego, simplemente calla, y nos hace reflexionar sobre el propio sistema de “soporte” de la pintura. Aquel lugar donde el espectador y la obra se encuentran para la consumación de aquello por lo que la obra y su exposición tienen motivo. Pero no ocurre solo eso, sino que la memoria se ocupa de que ese encuentro pueda perpetuarse. Ese espectador sale a la calle y un buen día, mirando sin pensar el marco de una ventana, recuerda el bastidor, evoca. Y es allí, donde quizás, si pueda su pensamiento, mediante la asociación, detener su atención en el conocimiento de una cierta ausencia. Ausencia de tela y de pintura, por un lado, y ausencia de la figura visual de la obra, por el otro. Podemos asociarlo a momentos en los que nos ocurre que la mirada y la razón parecen estar como “prestadas” o “cedidas”, de manera que ese espacio de vacío pueda habitarse por la recepción de ese otro efecto; un efecto que entendemos, es la intención de la obra.

581 El grupo “Supports/Surfaces” (1969-1972), es considerado el último movimiento de la Avant Garde francesa y el movimiento más explícitamente ligado a lo que surge en Mayo del 68. Algunas fuentes lo citan como pintura Neoreducionista. Originario del sur de Francia en ciudades como Montpellier tenía un fuerte contenido ideológico-teórico que se manifestaba fundamentalmente en la publicación “Peinture, cahiers théoriques”. Reunió oficialmente doce pintores y escultores en su origen: André-Pierre Arnal (Nîmes, 1939), Vincent Bioulès (Montpellier, 1938), Louis Cane (Beaulieu sur Mer, 1943), Marc Devade (Paris, 1943-1983), Daniel Dezeuze (Alès, 1942), Noël Dolla (Nice, 1945), Toni Grand (Gallargues, 1935-2005), Bernard Pagès (Cahors, 1940), Jean-Pierre Pincemin (Paris, 1944 - 2005), Patrick Saytour (Nice, 1935), André Valensi (Paris, 1947) y Claude Viallat (Nîmes, 1936). Ocasionalmente para ciertas exposiciones se unían: Marcel Alocço (Nice, 1937), Pierre Buraglio (Maisons-Alfort, 1939), Christian Jaccard (Fontenay-sous-Bois, 1939), Jean-Michel Meurice (Lille, 1938), François Rouan (Montpellier, 1943).

582 GUASCH, Anna María. (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones*. Pág. 253. Ya en 1975, en el CNAC Georges Pompidou, se hizo una primera revisión de la pintura del grupo: “Peintures sans châssis”. En 1991, el Musée d'Art Moderne de Saint Étienne, plantea la primera revisión histórica del grupo, que luego recogería la muestra en el MNCARS de Madrid, con catálogo referido en la nota siguiente.

583 VV.AA. (1998). *Los años Support Surfaces en las colecciones del Centre Georges Pompidou*.

Debemos recordar que todo lo oriental estaba muy presente por las fechas del mayo francés. Aunque Mao señalaba hacia el otro camino de cualquier religiosidad, en Occidente todo se mezclaba graciosamente, como en la película “La chinoise” (1967), de Jean-Luc Godard. Dentro de los procesos de desarrollo incluidos en el taoísmo; Jung, por su parte, señala un momento de desligamiento de la consciencia respecto del objeto, que nos va a dar mucho sobre lo que tratar en este capítulo: “La consciencia se disuelve en el contemplar”, reza el Hui Ming King. Describe una separación de la consciencia respecto del mundo, y un retraimiento a un punto extra-mundano. “La consciencia está vacía y no-vacía. Ya no está más preocupada por las imágenes de las cosas, sencillamente las contiene⁵⁸⁴”.

Al parecer, era sobre Vincent-Bioulès, en general, sobre quien caía el peso de redactar los escritos del grupo francés Supports/Surfaces. Y en esta situación, describe con extraordinaria lucidez y siempre con un lenguaje multi-significante que nos obliga a aclarar posibles interpretaciones en notas al pie, aunque estas sean relevantes de igual modo. El texto escrito creemos que hacia 1969⁵⁸⁵, propone un proceso de pintura, en el cual se explica la metódica sistematización del abandono del conocimiento en la preocupación durante la fase de preparación o “dibujo”, que hemos optado por traducir como diseño:

El método de la aplicación de una cinta adhesiva es suficiente para determinar la distribución de las superficies coloreadas.

Uno de los intereses de este método reside en el abandono de un saber; Un saber que significaría la búsqueda de una composición (...). La preocupación por un diseño del modo que los atributos de un “talento”, como puesta en escena⁵⁸⁶ de un orden y de su propia garantía.

Evidentemente estamos hablando de sistemas que automatizan la producción, de modo similar a un modo fabril. Tal vez acomodando la culpabilidad de una ocupación burguesa, como la de pintar, a las nuevas ideologías revolucionarias. En contradicción evidente con el gesto de levantarse del que hablábamos en el capítulo anterior, que converge hacia el mismo suceso o época histórica, aquí, el gesto es claramente mal visto. A cambio, se intenta la creación en serie, un resultado que daría la forma de algo como un fragmento de una serie definido o indefinido⁵⁸⁷, en referencia a la similitud de un proceso de cinta transportadora.

Se trata de lograr composiciones que no simplemente emanen de una premeditación⁵⁸⁸, como de un proceso que en sí mismo alcanza para abastecer de ese modo su desarrollo inevitable. (...) el color se ve así liberado de su rol de cobertura⁵⁸⁹ de otro proyecto.

584 JUNG, Carl G. (1933). Op. cit. Pág. 59.

585 BIOULÈS, Vincent (1995). *Peindre entre les lignes*. Pág. 13. Todo el fragmento que se intenta traducir lo mejor posible pertenece a un “manifiesto” del grupo durante su existencia, y que se publica en este libro mencionado; un compilatorio de textos.

586 Aquí la traducción pierde el sentido peyorativo de “mise en scène”, como de algo que por sí mismo no asegura nada.

587 Y atendemos al modo como el texto original, evita lingüísticamente hacer constar que se trata de un sistema lo más indefinido posible, en cuanto a su dibujo. La idea es, que esa propia indefinición también podría ser formada como una marca de gestualidad. Está siempre presente la remanencia de Pollock, y la imposición del traslado reciente de la capitalidad del arte de vanguardia a Nueva York.

588 También pierde, con la traducción, varios sentidos cuando utiliza el término “Calquée”, como de un calcado, de una representación duplicada de un anterior. Así como de un fenómeno de utilización narcisista del espejo. Veremos, en el capítulo siguiente, el modo en que, también en Marx, se habla de una repetición implícita; “resultado que existía ya, al comienzo del mismo (el trabajo) en la imaginación del obrero en forma ideal. MARX, Karl. (1867) Op. cit. Libro primero, tomo primero, pág. 242.

589 Lo que hemos traducido como cobertura, en el original, utiliza el término “Doublure” que puede también entenderse como símil, doble o representación.

De manera similar, es el proceso de Patric Saytour, del mismo grupo; entintar, plegar y distribuir en el suelo unas 500 telas según una sistematización que, en un momento del proceso, no solamente no se utiliza ese “saber hacer” para proyectar un diseño, sino que se pierde literalmente el conocimiento de lo que se está haciendo. Se convierte en un trabajo mecánico. Es aquí donde nos interesa el aspecto de “desposesión”. Hablaríamos quizás, de una “desposesión” en favor de una “posesión” cedida a alguien o algo. Es decir: en atención a esto y a la lectura de las experiencias en las cintas transportadoras que relata Marx, donde refiere que se trata de un saber que cobra valor, podríamos aventurar una, tal vez no del todo descabellada idea de que este saber no utilizado, es de alguna manera, “transferido” a un alguien o algo.

Atendamos, pues, a lo que menciona Marx, quien considera más directamente que “lo que pierden los obreros parciales, se concentra frente a ellos en el capital”;

Como ya indicamos antes⁵⁹⁰, en la gran industria basada en la maquinaria es donde se consume la disociación de las potencias espirituales del proceso de producción respecto del trabajo manual y su transformación en poderes del capital sobre el trabajo. La pericia detallista del obrero mecánico, individual, desprovisto de contenido, desaparece como un accesorio diminuto ante la ciencia⁵⁹¹.

Como continuación del pensamiento de Bruno Latour, en el que él afirma que los “datos” de la ciencia no son datos, sino obtenciones; retenciones temporales de algo que se da, por un lado, pero que se quita por otro, Didi-Huberman aplica, por su parte, el razonamiento a la fotografía, en cuanto a su uso como instrumento para los atlas científicos. También con la visualidad, comenta el pensador en su prólogo a “Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?”, el modo en que lo que la fotografía da, por un lado, pero sustrae por otro. De este modo, señala que en la supuestamente existente “retina del sabio”, deben precisarse también todas las carencias del mismo; mencionando las miopías, los estrabismos y las cegueras⁵⁹². Aquí, Didi-Huberman pone de algún modo en cuestión, el positivismo de Adorno, pero para la época de Support/Surfaces, el materialismo de estos pensadores, no daba todavía lugar a estos otros cuestionamientos que son más de nuestros tiempos.

Bioulès, continúa un texto que tiene el aspecto del resultado de mucho debate acalorado. Imaginamos a todos los miembros del grupo y a sus allegados, sentados en el suelo, sumidos en una nube de humo, en una escena muy similar a las que Cortázar describiría en “Rayuela”, en sus experiencias contemporáneas al texto, en París. Las respuestas a lo que formulamos aquí son, evidentemente en el texto del grupo, de las tonalidades del pensamiento materialista de la época.

Este abandono de un saber por el pintor se salda en una desposesión para el espectador: la pérdida de un código, la privación también de armas frágiles tales como el rendir culto al “individuo” y el lugar que este otorga a “la expresión” manejado con fines represivos por la ideología dominante de cara a una concepción materialista del conocimiento⁵⁹³.

590 Lo que menciona como indicado refiere, en calidad de división manufacturera, todavía no explicada como industrial, pero referido al mismo tipo de división en, MARX, Karl. (1867) Op. cit. Libro Primero, tomo segundo. Pág. 67. “Las potencias espirituales de la producción amplían su escala de un lado porque desaparecen de otros muchos. Lo que pierden los obreros parciales, se concentra frente a ellos en el capital. Es un resultado de la división manufacturera del trabajo contraponerles las potencias espirituales del proceso de producción material como propiedad ajena y como poder que los domina. (...) la manufactura, que mutila al obrero convirtiéndolo en obrero parcial” y continúa comentando que el enriquecimiento colectivo que se transformaría en capital, “está condicionado por el empobrecimiento del obrero en fuerzas productivas individuales.”

591 MARX, Karl. (1867) Op. cit. Libro Primero. Tomo segundo. Pág. 147.

592 DIDI-HUBERMANN, Georges. (2010). Op. cit. Pág. 138.

593 Continuando con el mismo “manifiesto” de BIOULÈS, Vincent (1995). Op. cit. Pág. 13.

Estamos hablando pues, de un conocimiento reconocido como recurso, a finales de los sesenta, bastante antes de las ideas post-fordistas sobre el “cognitariado” como nueva clase proletaria. La misma decisión del grupo, de formular los títulos de sus obras como un atestado policial de los hechos que la produjeron, nos da que pensar sobre la condición de negarse a sobre-significar el objeto material. Añadir más “conocimiento-valor” del que ya hay formulado en sí; en el objeto mismo. Esto tiene un cierto paralelismo a las prácticas conceptuales, pero no deja de tener cierto carácter único diferenciado. Las prácticas conceptuales, también atendían a la formulación de arte que responde a sus propias preguntas y argumenta sobre sí mismo desde su propio espacio, desatendiendo a otros argumentos extra-artísticos, pero en este caso, la particularidad está en la formulación del conjunto pieza-título. Aunque no deja de ser un poco contradictoria, al subrayar, por repetición, el gesto de la creación, sí añade el rechazo a sobre-significar discursivamente.

En un texto posterior titulado “Notas sobre la pintura⁵⁹⁴”, Bioulès parece seguir razonando dentro del materialismo, sin embargo, plantea que hay algo “grosero⁵⁹⁵” en establecer un paralelismo entre la pintura gruesa o espesa, y por tanto sensual, con una pintura fina y delgada, y por tanto intelectual. Lo entiende como un idealismo situado a contrapelo de cualquier sentido, que impide cualquier interrogación alternativa⁵⁹⁶ más compleja de las tradicionales separaciones del alma y del cuerpo. Señala más adelante que la pintura verdaderamente “materialista”, no es ya consecuencia de una voluntad abstracta como antaño, y que es, sin embargo, también imprevisible e imprevista, porque su producción depende de un momento de la historia individual de un pintor y su encuentro físico con un material y utensilios, bajo la forma de unos parámetros que son a la vez sensuales e intelectuales. Y mantendremos aquí el idioma original de la cita:

La peinture faite (fête) pour les yeux et pour l'esprit – la peinture destinée à être vue et à être réfléchie, mais aussi a être “peintre”, et a être perçue comme chose peinte⁵⁹⁷.

El autor, como escritor aquí, parece mostrarse en la necesidad de explicar su gusto por salir a la naturaleza con su caballete. Lo explica como que no es salir a pintar el cielo o la playa, sino a reencontrarse con lo excitante y delicioso de cierto viento, cierto olor.

Y se refiere probablemente a lo que Marx denomina “tiempo para satisfacer necesidades espirituales y sociales”, señalando además que su cantidad es variable según el nivel general de civilización⁵⁹⁸. O bien, como indica más adelante; algo que forma parte de ese tiempo para “el libre juego de las fuerzas físicas y espirituales de la vida⁵⁹⁹”. Aunque ambas localizaciones de la actividad, dejarían fuera a la pintura como trabajo productivo. Por lo que nos hace poner aquí, especial atención desde un trabajo de Bellas Artes. Entre otros argumentos que se desarrollan en este texto, continuamos con el que utiliza el mismo Bioulès, que sí considera, claro está, el pintar como un trabajo; y, explica que ese paseo a disfrutar del pintar, no es diferente a cierta cadencia o a

594 BIOULÈS, Vincent (1995). Op. cit. Págs. 30-35. Firmado en Montpellier, 1974 y publicado en el Nro. 18/20 de enero/marzo de 1975 de la revista “Artitudes”, págs. 6-8.

595 Traducimos grosero en modo literal, pero con señalada intencionalidad en el original, entre la similitud del término con la pintura gruesa, que no tendría porqué relacionarse con la falta de precisión burda y grotesca.

596 También aquí podría entenderse en la traducción, el sentido de “par le biais”, como que pasa rozando, sin detenerse.

597 “La pintura hecha (festejada) para los ojos y el espíritu – la pintura destinada a ser vista y a ser reflexionada, pero también a ser pintada y a ser percibida como una cosa pintada”. La tonalidad poética del fragmento, nos obliga a respetar su lenguaje original en la cita, aunque proponemos la traducción indicada.

598 MARX, Karl. (1867) Op. cit. Libro Primero. Tomo primero. Pág. 311.

599 Ibídem, pág. 352.

cierto modo de empastar o no. Lo entiende como una manera de deshacer de ese modo, su trabajo previo de conocimiento de laboratorio, ya que descubre el placer de sumergirse en ello sin importar el motivo o el plan.

Así termina el artículo, pero el desarrollo de las carreras de los artistas del grupo continúa hasta hoy. En 2018 vimos a Viallat en ARCO Madrid, por ejemplo, que continuaba realizando su misma “pincelada única”. Tony Grand, también pareció respetar exactamente las formulaciones hechas en la época, y sus esculturas siguen desarrollándose al modo en que los materiales dictan. El resto de los artistas, sin embargo, parece haber derivado hacia formatos más parecidos a los de un artesano, como las pequeñas esculturas de Louis Cane y de Bernard Pagès. Incluso, la obra actual del mismo Bioulès, nos pesa decir, que parecería, según a ojos de quién, claro está, en lucha con lo meramente decorativo. En una entrevista en el mismo libro, habla de un pasado en el que hacía pintura de “verdadera vanguardia”, pero señala que “uno está en el medio del embrollo y no sabe bien porqué”, y que, en esa situación, se corre el peligro de repetirse para mantenerse como “verdadera vanguardia” de un modo que se parece mucho a “cambiar la gloria por un plato de lentejas⁶⁰⁰”.

Este “repetirse” es algo que nuestro trabajo ya ha abordado, tratando el tema de la música. Se conseguía “completar” con el recuerdo su melodía, por ejemplo, aunque fuese durante una escucha deficiente. Llevado al terreno de las imágenes, esta repetición misma, que es una temática tan del estilo Pop-art de Viallat, tiene una cierta justificación en la idea de conseguir un efecto perceptivo fortalecido, al sumar percepción y memoria. Sobre todo, en los casos en los que esta última incluye cierta duración. Así, en esta línea de reflexión, podemos entender una imagen que se debilita y que es reemplazada por un recuerdo. Bergson insiste en que el recuerdo no es una percepción debilitada de una imagen. Aunque en este caso Deleuze lo lea de otro modo⁶⁰¹. En efecto, Bergson indica que cuesta trabajo persuadirse de que el recuerdo de una percepción se distingue radicalmente de la percepción misma. Pero la demostración de que esto es un error está en el hecho de que aún con una ceguera y una sordera psíquica, seguiríamos viendo y oyendo, es decir, perdiendo los recuerdos visuales y los auditivos, no dejaríamos por ello de ver ni de oír. O sea que la percepción continuaría, aún desprovista de recuerdo, por lo que entendemos, imagen y recuerdo de imagen son procesos totalmente independientes⁶⁰².

Pero volvamos ahora, al señor recordando el bastidor, y perdiendo la atención de la percepción externa. Es el cuerpo el que, de algún modo, percibe el efecto del vacío. Y como si se asomara a esa ventana a la que su vista se dirige, pero que no viese en realidad, siente la presencia de un bastidor vacío de pintura en su percepción, se trata de una percepción interna, esta vez.

600 *Ibidem*, pág. 43. Entrevista con la revista “Textuerre”, en la que probablemente, refiere a la trayectoria posterior de sus compañeros del grupo Support/Surfaces.

601 DELEUZE, Gilles. (1966). Op. cit. Pág. 76. “Bergson no se contenta con decir que entre la imagen-recuerdo y la percepción-imagen se dan solo diferencias de grado, sino que además presenta una proposición ontológica mucho más importante: “si el pasado coexiste con su propio presente y además coexiste consigo mismo en diversos niveles de contracción, debemos reconocer que el presente es solamente el nivel más contraído del pasado”. En este caso el presente puro y el pasado puro, la percepción pura y el recuerdo puro en cuanto tales, la materia y la memoria puras sólo tienen diferencias de distensión y de contracción, encontrando así una unidad ontológica. Al descubrir en el fondo de la memoria-recuerdo una memoria-contracción más profunda, hemos fundado la posibilidad de un nuevo monismo.”

602 BERGSON. (1919). Op. cit. Pág. 141. “Queda, por lo tanto, que la modificación se refiere a la intensidad; y como evidentemente no es un acrecentamiento, será una disminución. Esa es la dialéctica instintiva, apenas consciente, mediante la cual, de eliminación en eliminación, nos vemos inducidos a considerar el recuerdo como una debilitación de la imagen”. Este texto antecede a lo que se explica, y puede que se trate de lo que induce a Deleuze a hacer esa lectura diferente, que se detalla en la nota anterior.

Hablamos pues, de sentir un pensamiento, o de pensar un sentimiento. Unos años después, Dezeuze compondría obras similares al bastidor de Buraglio, pero con una superficie plástica transparente y coloreada sobre el bastidor. Como si los años hubieran dado tonalidad a esa transparencia⁶⁰³. En el año 1992 se realiza una gran retrospectiva de este grupo; “Los años Support Surfaces” en París. Seis años más tarde, en 1998, y quizá con idea de conmemorar los 30 años del mayo francés, la exposición hace itinerancia a Madrid. Así, nuestra ciudad pudo apreciar, entre otras cosas, el modo en que el grupo daba título a todas sus obras; como la descripción aséptica de un atestado policial, o como un arqueólogo del saber. Una totalidad orgánica cerrada en sí misma, susceptible de constituir un sentido. Cada una de estas “totalidades”, percibida a modo de fragmento, parece querer relacionarse entre las otras piezas del grupo, de manera que pudiese intentar hacernos creer que, el describir de esa manera aséptica lo sucedido en el acto de crear, nos pudiera dar una mayor objetividad en el estudio de esa época, de ese trabajo, visto con perspectiva de hoy.

De regreso a Marx; Benjamin es, en el tratamiento de lo fragmentario, una vez más, visionario en el análisis de “El Capital”, consignando en su “Libro de los pasajes” los hechos de manera parcial, como partes de lo que será un montaje. Se trata de un Benjamin pionero en llevar a la historiografía, las teorías materialistas. Su estudio del montaje, no puede ser más signifiante, analizado en el modo en que Marx indica, cómo la ley de la valorización en general se llega a realizar únicamente cuando el capitalista emplea simultáneamente a muchos obreros⁶⁰⁴.

*Un problema central en el materialismo histórico, que finalmente tendrá que ser abordado: ¿se tiene que adquirir forzosamente la comprensión marxista de la historia al precio de su captación plástica? (...) La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total*⁶⁰⁵.

El carácter alegórico, que como vimos, Benjamin⁶⁰⁶ otorga a la búsqueda de significados, Foucault lo enuncia sobreentendiendo una previa lectura de Benjamin, tal que “el análisis del pensamiento es siempre alegórico en relación con el discurso que se utiliza⁶⁰⁷”. Y añade, entre el buscar lo que escapa a toda determinación histórica y lo “ya dicho”, cuando en su caso, lo “ya dicho”, entendemos que es Benjamin. Captar la existencia y las reglas de aparición del enunciado en los “grupos de discursos poco formalizados”, y donde éstos no se engendran según reglas de pura sintaxis⁶⁰⁸. Parecieran aquí, ambos pensadores, referirse a la técnica del collage, ver los discursos fragmentariamente, críticamente. Cuestionar esas uniones, que pueden tener las mismas características que las mencionadas elaboraciones secundarias freudianas. Y, con ello, facilitar la formalización de discursos de modo forzado.

Regresaremos ahora, al bastidor de Buraglio una vez más, y, por seguir con elementos

603 VV.AA. (1998). *Los años Support Surfaces en las colecciones del Centre Georges Pompidou*. Págs. 42-43 Châsis de Pierre Buraglio. 1974-1975. Bastidor de pintor pintado de negro, hilos de nylon. 147 x 114 cms. Págs. 70-71 “Châsis avec Feuillet de plastique tendue”, 1967. Listones de madera dispuestos como bastidor de pintor y hoja de plástico transparente extendida sobre este. También por la obra “Fenêtre” (ventana) de Buraglio (pág. 44-45) de 1977, batiente de ventana con vidrio azul 178,7 x 65,1 x 3,5 cms.

604 MARX, Karl. (1867). Op. cit. Libro Primero. Tomo segundo. Pág. 21.

605 BENJAMIN, W. (1927). Op. cit. Pág. 463.

606 Recordamos, en el capítulo seis, se citaba a Benjamin; ibídem. Pág. 375. “El alegórico toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba a encajarlos: ese significado con esta imagen, o esta imagen con ese significado”.

607 FOUCAULT, Michel. (1969). Op. cit. Pág. 45.

608 Ibídem, págs. 40 y 48, respectivamente (según comillas).

cuadrados, pensamos en Bruce Nauman caminando por el perímetro de un cuadrado⁶⁰⁹. Recorriendo él también, un espacio vacío. Como preso que recorre su celda; reconociendo cada centímetro. O pensamos también en el cubo negro de Toni Smith, con su vacío de nostalgia, como lo describe Didi-Huberman en “Lo que vemos lo que nos mira”: con esa imagen de memoria que jamás cuenta su historia, un lugar donde el pasado se vuelve anacrónico y el presente reminiscente. Un objeto de dialéctica detenida, en reposo, como lo llamaría Benjamin⁶¹⁰.

La memoria como algo de lo que se tiene posesión permanente una vez más: la utopía de que una imagen arcaica, pueda ser atrapada intemporalmente. Pero a Benjamin le interesaba esa “doblez” de la imagen. Casi diríamos que más que dialéctica, por onírica, usando sus propios términos, Benjamin nos abriría la imagen a su significancia múltiple. Incluso a su sobre-significancia, como el caso del “Angelus Novus” (1920), de Paul Klee. El recuerdo era para él, como algo que describe y nos habla del lugar donde surgió. Del mismo modo, en una excavación arqueológica, nada sabemos de lo hallado si obviamos el suelo donde lo descubrimos⁶¹¹. Sobre todo, teniendo en cuenta que nuestra legibilidad y nuestra cognoscibilidad, es hoy diferente, y que lo hallado solo se vuelve imagen histórica cuando se mira en una cierta dialéctica⁶¹², refiriendo a la que existe entre el hoy recordado y el ayer vivido.

Pero la pintura parece a ratos vivir en un perpetuo “ahora”: no puede ser asimilada por el tiempo. El Renacimiento esquematizó la puntualidad de ese punto de vista, pero fue el modernismo el que incidió en la verdad estética de ese “ahora”. En lo instantáneo de la visión en la consciencia⁶¹³. La perspectiva, como nueva tecnología, vista hoy, parece haber abierto el espectro no solamente de la bidimensionalidad gótica a la tridimensionalidad. Hoy podemos revisar todo el Renacimiento de un solo vistazo, y tal como hacemos en este trabajo, colocar en lo que entonces era distinta temporalidad, las múltiples prácticas que coexisten en el presente. Es decir, como si el eje de profundidad, nos abriese hoy día, a un presente múltiple. Bergson advertiría de una “duplicación” de la experiencia presente, al enviar esta al mismo tiempo, datos al “almacén” de la memoria. Y podemos intentar imaginar ese “almacén”, como diferentes espacios.

La idea de duración, es creemos en este trabajo, la gran aportación del pensamiento bergsoniano. El concepto parte de la idea de diferenciar la asimilación del espacio a la del tiempo. El espacio puede considerarse como un medio homogéneo, ya que, de un punto a otro de una trayectoria definida como una línea, hay puntos que pueden ser idénticos; el tiempo, en cambio, es heterogeneidad pura, ya que la duración no se compone de momentos idénticos⁶¹⁴. La idea de “una o muchas duraciones”, como tras el pensamiento bergsoniano reflexionaba Deleuze, continúa

609 “Caminando de forma exagerada alrededor del perímetro de un cuadrado” (1968). Pieza mítica de videoarte de Bruce Nauman.

610 DIDI-HUBERMAN, Georges. (1992) *Lo que vemos lo que nos mira*. Pág. 75 “No hay que decir que el pasado ilumina el presente o que el presente ilumina el pasado. Una imagen, al contrario, es aquello en que el Antaño se encuentra con el Ahora en un relámpago para formar una constelación. En otros términos, la imagen es dialéctica detenida. Puesto que, mientras la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Antaño con el Ahora presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada. Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (es decir no arcaicas); y la lengua es el lugar donde es posible abordarlas”. Cita a Walter Benjamin en: “Paris capitale du XIX^e siècle”. En BENJAMIN, W. (1927) *Libro de los pasajes*. Pág. 45; “La ambigüedad es la representación plástica de la dialéctica. La ley de la dialéctica en reposo. Reposo que es utopía, y la imagen dialéctica, por tanto, imagen onírica.”

611 *Ibidem*, pág. 116.

612 *Ibidem*, pág. 122.

613 KRAUSS, Rosalind. (1993). Op. cit. Págs. 228-229.

614 BERGSON, Henri. (1889). *Ensayo sobre los datos inmediatos...* Pág. 89: “Es que la duración y el movimiento son síntesis mentales y no cosas; es que, si bien el móvil ocupa uno por uno los puntos de una línea, el movimiento no tiene nada en común con esta línea misma; es que, en fin, si las posiciones ocupadas por el móvil varían con los diferentes momentos de la duración, si incluso crea momentos distintos por el hecho de ocupar diferentes posiciones, la duración propiamente dicha no tiene momentos idénticos ni exteriores unos a otros, siendo esencialmente heterogénea a sí misma, indistinta y sin analogía con el número.”

siempre en la línea de este autor más moderno, de resaltar con ello la idea de multiplicidades temporales⁶¹⁵. Este concepto de duración vendría a explicar el porqué experimentamos la sensación de libertad cuando, según el pensamiento mecanicista, los átomos se mueven solo por el movimiento de su derredor, lo que, por la idea de la conservación de la fuerza, hacer pensar que todo estaría predeterminado⁶¹⁶. Un determinismo que vendría a significar que a igual experiencia externa reaccionaríamos de idéntica forma cada vez. Pero Bergson, contra esto, alude como no demostrado, el que el pensamiento psicológico esté determinado por un movimiento molecular, y que esté, a su vez, sometido a la ley de la conservación de la fuerza. Y, sobre todo, señala que no se está teniendo en cuenta la idea de duración como experiencia de la conciencia. El tiempo transcurrido es sin duda una ganancia para el ser consciente⁶¹⁷. Añade una ganancia al recorrerlo temporalmente.

Estas ideas subrayan la diferencia entre determinismo físico y psicológico, ya que no podemos nunca restablecer las cosas a como estaban en el pasado, y solo se puede vivir esa duración en la medida que ella se desarrolla. Una conciencia que viviera dos veces la misma experiencia sería una conciencia sin memoria⁶¹⁸. Debido entonces, a que las mismas causas no se presentan dos veces en el teatro de la conciencia, no podemos abolir la diferencia entre extensión y duración y, de ese modo proscribir la libertad. Es que, como bien dice este autor, en su “Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia”, la libertad si existe; los actos libres, aunque raros, emanan de la totalidad del alma, y esta se siente más libre en la medida que estos actos se identifiquen más con el yo fundamental de quien los realiza⁶¹⁹.

En este punto de ideas, es donde Bergson parece “soltar” el desafío que ya había recogido Proust, incluso lo hace utilizando entre comillas el que, en efecto, era ya el título de toda la serie del autor literario. Como si de un guiño a su obra se tratara o a modo de diálogo entre ambos autores⁶²⁰.

El novelista y el moralista ¿no habían avanzado en esta dirección más lejos que el filósofo? Probablemente; pero era solamente por algunos sitios, bajo la presión de la necesidad, por donde habrían roto el obstáculo; nadie se había propuesto todavía ir metódicamente “a la búsqueda del tiempo perdido”. (...) Pero si correspondiese a la literatura encargarse así del estudio del alma en lo concreto, sobre unos ejemplos individuales, el deber de la filosofía nos parecería ser el de poner aquí las condiciones generales de la observación directa, inmediata, de sí para sí⁶²¹.

A lo que Proust, parece responder con un texto que hemos ya citado parcialmente, pero que, traído a este contexto, cobra otra dimensión. Sin duda no es una respuesta al texto de Bergson, ya que está escrito antes que éste último, pero nos permitiremos el juego, ya que creemos que bien vale la pena.

615 DELEUZE, Gilles. (1966). Op. cit. Pág. 76: “Nuestra percepción contrae a cada instante “una multitud incalculable de elementos rememorados”, nuestro presente contrae infinitamente nuestro pasado a cada instante: “Los dos términos que primeramente habíamos separado se vuelven a soldar íntimamente”. En efecto, ¿qué es una sensación? Es la operación de contraer trillones de vibraciones sobre una superficie receptiva. De ellas sale la cualidad, que no es otra cosa que la cantidad contraída.”

616 *Ibidem*, págs. 103-105.

617 *Ibidem*, pág. 112: “En estas condiciones ¿no cabría invocar presunciones a favor de una fuerza consciente o voluntad libre que, sometida a la acción del tiempo y almacenando la duración, escapase a la ley de conservación de la energía?”.

618 *Ibidem*, pág. 138: “a este estado de conciencia le faltarían una multitud de impresiones que han venido a enriquecer y modificar su naturaleza. (...) Pero entonces olvidamos que los estados de conciencia son progresos y no cosas; (...) que, por lo tanto, no cabría restarles algún momento sin empobrecerlos de alguna impresión y modificar así su cualidad.”

619 *Ibidem*, pág. 165: “...no podría tratarse ni de prever el acto antes de que se consume, ni razonar sobre la posibilidad de la acción contraria una vez consumado, pues darse todas las condiciones es, en la duración concreta, situarse en el momento mismo del acto y ya no preverlo”.

620 Es de suponer que Bergson en 1934, cuando se había publicado “El pensamiento y lo moviente” ya había leído la totalidad de la serie de Proust, cuyo último libro se había publicado en su idioma, evidentemente común a ambos autores, en 1927.

621 BERGSON. (1934). *El pensamiento y lo moviente*. Pág. 26-27.

Porque los malestares de la memoria se vinculan a las intermitencias del corazón. Es sin duda la existencia de nuestro cuerpo –parecida para nosotros a un vaso que contiene nuestra espiritualidad- la que nos induce a suponer que todos nuestros bienes interiores (...) están perpetuamente en nuestro poder. (...) En todo caso, si permanecen en nosotros es casi siempre en un dominio desconocido, donde no carecen de toda utilidad para nosotros y donde aún las más usuales se ven rechazadas por recuerdos de distinto orden que excluyen toda simultaneidad con ellas en la conciencia⁶²².

La idea de una memoria que pueda o no, estar bajo nuestro control, cobra sentido especial, en un diálogo que nos gustaría imaginar entre estos escritores sobre memorias voluntarias e involuntarias. Dentro de los casos de personas sanas, entendemos que todos preferimos recordar lo que nos es grato. Esta idea es la que llevaría a Proust a desvalorizar el interés de la memoria voluntaria.

Las ideas tradicionales a las que nos toca acudir, sobre este terreno, nos vienen de la mano de la mitología. La de los gemelos Cástor y Pólux, aunque es anterior a la gestación de la idea de cielo e infierno, resulta una metáfora común, sobre el descenso a los “infiernos de la memoria”. Como idea de remordimiento y estados de melancolía recordatoria, para una posterior depuración y ascenso tras el baño purificador en el dulce Leteo. O también, según la metáfora dantesca, el río que los viajeros remontan para subir del infierno. La Divina Comedia está poblada de alusiones a este río. Ya en el canto XIV en “El Infierno”, es anunciado como el lugar donde van las almas a lavarse cuando se ha perdonado toda culpa⁶²³. O el “agua curandera” que borra el mal recuerdo triste⁶²⁴. Hasta que finalmente en el canto XXXI, en “El Purgatorio”, Matelda sumerge a Dante en el Leteo⁶²⁵. Para luego sumergirlo otra vez, esta en el Eunoé, justo al final de “El Purgatorio”, que lo dejaría puro y listo para ascender al paraíso⁶²⁶. Otras fuentes, e incluso Dante en este mismo poema, confunden los dos ríos, con el Tigris y el Éufrates, siendo estos, los ríos presentes en el paraíso terrenal del Génesis⁶²⁷. El río Eunoé, es conocido como el de la memoria, con el efecto contrario al Leteo. Del mismo modo, la mitología, según Graves, nos habla de una purificación a través de dos fuentes, para acceder al oráculo⁶²⁸.

En lo que se refiere a la condición de recordar como un retorno al pasado, del mismo modo, en el famoso poema “El Paraíso Perdido”, de John Milton, Adán y Eva miran atrás y ven el paraíso que fue su feliz aposento. La metáfora; el mirar atrás como condición humana ineludible, es utilizada

622 PROUST, Marcel. (1922-1923). *En busca del tiempo perdido* 4. *Sodoma y Gomorra*. Pág. 196. Es de suponer que Proust había leído el primer libro de Bergson, “Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia”, incluso probablemente habría leído “materia y memoria” (1896). Notamos que existen varias alusiones a Bergson en el texto de Proust.

623 DANTE ALIGHIERI. (1304-1321) pág. 86. “Infierno” XIV. 136-138.

624 *Ibidem*, pág. 396. “Purgatorio” XXXI. 11-12.

625 “Me había sumergido hasta la gola / en el río y, como una lanzadera, / me arrastraba tras ella entre ola y ola. / Al acercarme a la feliz ribera / se oyó un “Asperges me”, tan dulce cosa que recordar, no ya escribir, quisiera”. *Ibidem*, pág. 399. Purgatorio XXXI. 94-99. “Asperges me” es comienzo del “Miserere” (Salmo 50); “Me rociarás con el hisopo y quedaré limpio: me lavarás y quedaré más blanco que la nieve” (N. del Trad. en la edición).

626 *Ibidem* p.414-415. Final del “Purgatorio”, canto XXXIII.

627 “No surge el agua que aquí ves, de vena / que un vapor atmosférico satura, / cual río que se vacía y se rellena; / si no nace de fuente bien segura, / que recibe de Dios cuánta agua lleva. / Por sus dos brazos de corriente pura. / El agua de este brazo, en quien la beba, / borra todo recuerdo del pecado; / la otra el de toda buena acción renueva. / Éste es el Leteo y el del otro lado / Eunoé; la virtud de ambos no opera / si uno y otro primero no es gustado: / su gusto a todos los demás supera”. *Ibidem*, pág. 399. Purgatorio XXVIII. 121-133. El Leteo era un río del averno pagano, cuyas aguas bebían los espíritus de los muertos para olvidar el pasado. Dante inventa un segundo río y hace además que el primero sea el que remontan nuestros personajes para salir del infierno. (N. del Trad. en la edición).

628 “Cuando está apto para consultar el oráculo, el suplicante es conducido al río por dos muchachos de trece años, y allí lo bañan y lo ungen. A continuación bebe de una fuente llamada “Agua de Lete”, que le ayudará a olvidar su pasado, y de otra fuente cercana, llamada del “Agua de la Memoria”, que le ayudará a recordar lo que ha visto y oído (...) En cuanto la voz ha acabado de hablar, pierde el conocimiento y la comprensión, y al instante lo llevan de nuevo, con los pies por delante”. GRAVES, Robert. (1955) Op. cit. Pág. 200-201. (51. Los Oráculos, “J”).

en el mito de Orfeo, que descendió al Tártaro, esperando recuperar a su amada Eurídice, para llevarla de nuevo a la vida, y engañó a cada guardián, con los encantos de su música⁶²⁹.

Las metáforas comparadas entre sí, parecen querer decirnos que, así como en el caso de Milton, al volver la vista a un pasado de buenaventura, Adán y Eva secan sus lágrimas y emprenden su camino, en el de Orfeo volver la vista a un pasado desdichado parece no conducirlo más que a una mayor desdicha. Sería la famosa melancolía de los “Dioses fluviales” de Warburg. Desarrollaremos un poco este tema de la melancolía, pero antes, aquí, nos interesa hacer referencia a una laminilla del 500 a. C. que llevaba una seguidora de los misterios órficos en la boca. Del mismo modo que en la época se llevaban las monedas, la laminilla de oro estaba grabada con instrucciones sobre lo que tenía que decir la portadora, luego de morir, a quien la recibiera, para no ser obligada a beber de las aguas del olvido. A modo de un poema grabado, llevaba invocaciones. Y, ¿cómo no?, estas serían a la diosa Mnemosyne⁶³⁰.

En “La Divina Comedia” hallamos el origen del sistema en que las esferas del infierno son esferas del cielo invertidos y así, las siete virtudes planetarias son contrarias a los siete pecados capitales; lo que daría alas a las ideas de la influencia planetaria⁶³¹. Los poemas de Spenser en “The Faerie Queene”, eran también en este sentido, una presentación cósmica de la lucha de las virtudes del bien, en los caballeros luchando contra los siete pecados capitales, dentro del lado opuesto y malo de sus temperamentos. Es inevitable aquí, la asociación con la serie de filmes actuales “La guerra de las galaxias”. La idea de la influencia negativa de los astros y, sobre todo, de Marte y Saturno, y su relación con la melancolía, era todo un tema de estudio de moda. Ya hemos visto, en el capítulo siete, cómo se asimilaban las visiones retrógradas infernales, tanto en el tiempo pasado, como en el instante del suceso. Pensamos en una ciudad derruida por los bombardeos, que ya es solo suelo en incendio, que parece únicamente dejar así, espacio en reflexión. Quizá más bien al modo de la postmemoria. Del mismo modo, anticipa el primer capítulo, la imagen de los campos de caña incendiados. Da que pensar sobre el conjunto; si añadimos que el panel C del Atlas que estructura este trabajo, además de servir como parte de su índice, da arranque a su vez, a la idea de marte, desde el dibujo de Kepler sobre su órbita, hasta la aparición de la página sobre los hijos del planeta marte. Más adelante abundará en estas imágenes de los hijos de los planetas, pero es destacable que aquí, Warburg, separe y subraye esta imagen, pareciéndonos intencional, lógicamente, que el planeta, con su relación tradicional pre-científica con el fuego, de arranque y motor a todo el desarrollo de los paneles. Saturno a su vez, relacionado directamente con lo terrenal, nos completa la imagen dantesca, sin necesidad de descender a ningún espacio inferior. Los versos de Chapman y el grabado de Durero, hablaban de una melancolía-noche inspiradora de las actividades y meditaciones científicas y filosóficas⁶³². En el siglo XVII se hará un esfuerzo por presentar al poeta Milton, como un producto de las formas ocultas isabelinas de puritanismo, con herencia de los temas latentes cabalísticos en “The Faerie Queene”. Además de dar la idea de que a Inglaterra le tocaba emprender una tarea mesiánica. Y es verdad que Milton en sus primeras

629 “...no solo encantó al barquero Caronte, al Can Cerbero y a los tres Jueces de los Muertos (...) Y de tal modo ablandó el duro corazón de Hades, que este le permitió rescatar a Eurídice y llevarla al mundo superior. Tan solo le puso una condición: que Orfeo no mirara atrás hasta que ella estuviera a salvo bajo la luz del sol (...) pero cuando llegaron a donde ya había luz solar él se volvió para comprobar si ella le seguía, y entonces la perdió para siempre”. *Ibidem*, pág. 127.

630 BERNABÉ, Alberto. (2018). Conferencia “El orfismo, entre la religión y la filosofía”.

631 YATES. (1979). *La filosofía oculta en la época isabelina*. Op. cit. Pág. 171.

632 *Ibidem*, pág. 233.

obras hace referencia a una heroína pura asimilable a Isabel Primera⁶³³. Pero, sobre todo, nos va a interesar su modo de tratar la melancolía inspirada. Y es, como lo que en general se menciona en el párrafo presente, con referencia a las investigaciones de una estudiante del Instituto Warburg: Frances Yates. Citemos un fragmento suyo:

Milton describe el rostro oscuro de la melancolía, cuya negra tez oculta la brillantez de su santo semblante. Es hija de Saturno meditabunda y ascética, y trae con ella al “querubín de la Contemplación” (...) Es bastante probable que Milton conociera lo dicho por Agrippa respecto a la melancolía inspirada⁶³⁴.

Pero Dante, si bien la doctrina de Santo Tomás atribuye a los ángeles las tres facultades (memoria, voluntad y entendimiento), quizá en su rechazo por la melancolía, a que la primera facultad de las tres, podría dar lugar, la destaca como una carencia, en los ángeles de su paraíso. Su protagonista, del mismo nombre, inquiere dudoso sobre esta ausencia de facultad de memoria en los ángeles, en medio de la plenitud de las otras dos; voluntad y entendimiento. Beatriz atribuye este pensamiento a las filosofías vanidosas, que adulteran el significado de las escrituras; según ella, los ángeles, absorbidos en la contemplación de Dios, no se han dejado distraer por objetos que, si no solicitaron su atención, mal pueden solicitar su recuerdo⁶³⁵. Hablamos pues, de unos serafines y querubines, muy angelicales ellos, pero aquejados penosa y oportunamente de alzhéimer⁶³⁶.

Según el neurólogo Antonio Damasio, los engramas, que serían los apartados de localización de lo memorable, no tienen una zona explícita. La experiencia sensorial es fragmentada en partes de visión, sonido, textura, etc. Luego las zonas del cerebro llamadas “de convergencia”, unen estas partes con conocimientos anteriores. De este modo lo memorable no se almacena en un espacio único. El recuerdo aparece, cuando esas zonas “de convergencia” vuelven a enlazar fragmentos antes unidos, como no lo realiza exactamente de la misma manera, se puede decir que al recordar “reinterpretamos” el recuerdo. Para referirse a esta “reinterpretación”, se habla de dos tipos de recuperación; la recuperación asociativa, que es involuntaria, y la recuperación estratégica, cuando intentamos traer algo a la memoria. En cualquier caso, sintetizando, el recuerdo se compone, entonces de la información recibida (interna o externa), más el material autogenerado (conocimiento-imaginación)⁶³⁷.

Ruiz-Vargas señala que, tradicionalmente, los investigadores relacionan el acto de recordar a una correspondiente experiencia consciente, o que quizá lo han asumido así, por lo que los test de memoria siempre son explícitos y conscientes. Se ha asumido que nuestro conocimiento solo se expresa conscientemente. Pero este pensador referente en los estudios de la psicología de la memoria en España, quien señala que la común distinción que hacemos entre el recordar (la experiencia de unas vacaciones), y saber (separar el libro del fuego), nos hace pensar en diferentes sistemas de memoria⁶³⁸, es decir, señala expresiones del conocimiento por la memoria; no conscientes. Y aquí es donde entendemos que la memoria actúa a modo de sucedáneo del conocimiento, como comentábamos.

633 *Ibidem*, págs. 279 y 298.

634 *Ibidem*, pág. 299.

635 DANTE ALIGHIERI. (1304-1321) pág. 602 (Nota de Abilio Echevarría).

636 “Más viendo en vuestras aulas el intento / de atribuir a la angélica estructura / memoria, voluntad y entendimiento, / diré más cosas, porque veas pura / la verdad que allá abajo se degrada / dando un falso sentido a la lectura. / Presa en la faz divina su mirada, / no hubo para estos seres otro reto / que ese rostro al que no se oculta nada; / por eso no intercepta un nuevo objeto / su visión, y por eso no da antojo / recordar lo que a olvido no es sujeto” *Ibidem*, Paraíso. canto XXIX. Págs. 70-81.

637 LÓPEZ APARICIO, SÁNCHEZ RUIZ. (2007) “La memoria una estructura para la creación” en revista *Arte Individuo y Sociedad*, pág.27.

638 José María Ruiz-Vargas, “¿Cómo funciona la memoria?”, en RUIZ-VARGAS (1997). Op. cit. Págs. 137 y 139.

Se conoce que existe una memoria a largo plazo (explícita), y una a corto plazo (implícita), pero ambas tienen el objetivo de comprender, conocer y explicar al mundo. Los dos “chorros” simétricos que mencionábamos, en los que se nos desdobra el presente según Bergson. Lógicamente, nos resultará más sencillo acudir a lo inmediato como recuerdo, dentro de un pequeño plazo de tiempo. Para traerlo conscientemente de ese estado virtual en que se almacenó, cuando ha pasado ese pequeño plazo, debemos disponernos adoptando una actitud apropiada, como una nebulosa que se condensa, se abre en imagen presente, emergiendo de las tinieblas a la luz⁶³⁹. Pero por momentos, podemos tener recuerdos que parecen involuntarios, o sensaciones que parecen sugerirnos un recuerdo. Aunque nada se sabe sobre el extraño azar que nos mueve a recordar unas cosas u otras. Aunque existan ideas que dicen que estas sensaciones o recuerdos que nos renacen tienen siempre una función para la percepción del presente, está claro que la memoria ejerce al menos una influencia protagónica en nuestro presente, y en el modo de percibirlo⁶⁴⁰.

En este capítulo nos interesa especialmente distinguir la idea de recuerdo-memoria y la idea de nostalgia como patología. Bergson considera y menciona la posibilidad de dos personajes utópicos, por un lado, de alguien que tiene la totalidad de su memoria presente de modo constante (condición que asocia a la del sueño), y la contraria de quien tuviese opción de negarse a aceptar los datos provenientes de la memoria.

Un ser humano que soñase su existencia en lugar de vivirla tendría indudablemente bajo su mirada, en todo momento, la multitud infinita de los detalles de su historia pasada. Y quien, por el contrario, repudiara esta memoria con todo lo que ella engendra, fingiría sin cesar su existencia en lugar de representársela verdaderamente; autómatas conscientes, seguiría la pendiente de los hábitos útiles que prolongan la excitación en reacción apropiada⁶⁴¹.

Y aludimos una vez más, al Funes de Borges, cuya extrema abundancia en un recurso, anula otros como el de la comprensión o incluso el raciocinio. Al personaje narrado, “le molestaba” el hecho de que el perro de las tres y catorce tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto⁶⁴². Sin duda Funes es creado como personaje encerrado en su casa, ensimismado en sus pensamientos, y es ejemplo, y quién sabe si no fruto de inspiración en Borges, del primer caso de los mencionados por Bergson. El de la memoria total, presente, como condición asociable al sueño.

639 BERGSON. (1957). *Bergson: memoria y vida*, Op. cit. Pág. 49.

640 BERGSON. (1896). Op. cit. Pág. 126. “Llega un momento en que el recuerdo así percibido se inserta tan bien en la percepción presente que no podría dónde termina la percepción, dónde comienza el recuerdo. En ese preciso momento la memoria, en lugar de hacer aparecer y desaparecer caprichosamente sus representaciones, se regula por sus movimientos corporales.”

641 BERGSON. (1957), Op. cit. Pág. 62-63. “El primero no saldría nunca de lo particular, e incluso de lo individual. Dejando a cada imagen su fecha en el tiempo y su lugar en el espacio, vería en qué difiere de las demás y no en qué se les parece. El segundo, guiado siempre por la costumbre, no discerniría, por el contrario, en una situación más que el lado por el que se parece prácticamente a situaciones anteriores. Incapaz sin duda de pensar lo universal, puesto que la idea general supone la representación al menos virtual de una multitud de imágenes rememoradas, evolucionaría, sin embargo, en lo universal, dado que el hábito es a la acción lo que la generalidad al pensamiento.”

642 Este otro fragmento del cuento mencionado en la cita, nos da más pistas y creo que merecen ser transcritos: “Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero”. Y también, hacia el alba: “Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras.” BORGES, Jorge Luis. (1944) *Narraciones*. pág. 118. Aunque la preocupación por los asuntos del tiempo y la memoria es recurrente en este autor como vemos, sobre todo hacia el final, en “Nueva refutación del tiempo”, en BORGES, Jorge Luis (1952). Op. Cit. Págs. 170 a 177.

10.b

Atlas entre el signo de Saturno y el de los dioses fluviales

Paneles 57 a 64

Sexto ciclo

Como se comentaba en el ciclo anterior, el que correspondería al capítulo octavo de este trabajo; el hombre podría ser liberado por la diosa Fortuna, según la creencia. A partir del panel 64, que es el final de lo acotado en este capítulo, y hacia el siguiente capítulo, existe un “salto” de asociaciones, según lo que venimos estudiando del “Atlas Mnemosyne”. En este “salto” o grieta, Neptuno parece desaparecer como regidor de los mares para dejar sitio otra vez, a la diosa Fortuna. Es decir, en el intervalo, este apartado tendría como una de sus claves fundamentales, la predominancia de Neptuno, y de otros denominados “dioses fluviales”, como determinantes del destino. Así, en este capítulo, la secuencia warbureana nos invita a pensar en un, hacer fluir a todo el conjunto que mencionábamos como “patata brotada y molde”, es decir, saber rizomático y espacio contenedor; sumergir ese conjunto en agua. Neptuno aplacando a Marte y “desplazando” la reflexión que permanecía, según insiste la investigación de Warburg, como remanente en el Renacimiento sobre los planetas, hacia el norte de Europa. Es allí donde la creencia astrológica del poder maligno de Saturno ha sido “reformada”. Así, destaca una imagen de un grabado de Durero bastante poco conocido, en el que se representa a un hombre con las esferas zodiacales sobre su cabeza. El ángel melancólico de la famosa estampa de Durero es un contemplador. Alguien que favorece la búsqueda apolínea de la medida y de la armonía. Rodeado de símbolos olímpicos que, “el desarrollo de los órganos visuales internos” de la época, permitía ya reconocer y soportar. Así como, continúa Warburg en conferencia de 1908, a nuestra época nos ha sido dado comprender a Dionisos gracias a Nietzsche⁶⁴³.

Una especie de interruptor que nos descargaría, por momentos, del peso del saber puramente apolíneo; Kluge, por ejemplo, en las reflexiones de pensadores, dentro de su serie “Nachrichten...”; (“Noticias de la Antigüedad Ideológica: Marx-Eisenstein-El Capital”), acude permanentemente a la distracción, por medio de la música en muchos casos, pero sobre todo de la comedia por ejemplo, para aligerar la metáfora de un trabajador desocupado como una mercancía de valor nulo, utiliza a una suerte de clown-actor, que va interpretando diferentes papeles, ilustrando las reflexiones con metáforas superpuestas a las situaciones de las mismas. O la metáfora de los Playmobil de Agnès Varda (Francia, 1928-2019), “manifestándose” en una nevera (o bien; listos y “frescos” como para acudir a una manifestación), que utiliza en el documental “Los espigadores, la espigadora”, antes de las imágenes de los manifestantes. Ese momento en el que la narración no puede ser descrita con literalidad, y debe adquirir un tono poético para mantener una tonalidad de atención precisa. La locura que se esconde bajo nuestra pasión de conocimiento, y de la que estamos obligados a gozar, para seguir disfrutando de nuestra sabiduría; es el momento definido por Nietzsche. En él, “creemos

643 GOMBRICH, E.H. (1970). Op. cit. Págs. 180-181.

llevar una Diosa con nosotros”, ya que “no siempre impedimos que nuestros ojos completen algo o que sean creativos hasta las últimas consecuencias”. Es el arte, gracias al que la existencia, con su locura y su error tomados como fenómenos estéticos, nos sigue pareciendo soportable⁶⁴⁴.

En atención, otra vez, de regreso a las prácticas de repetición al modo fabril, atendemos a Derrida, quien, por su parte, duda sobre si el ser vivo puede desposeerse de todo automatismo. En el momento en que cuestiona esa extraña violencia e injusticia de dar la razón *a priori*, a la hora de hacer hablar a los muertos como a Freud, a través de sus escritos, se pregunta si los vivos podemos tener la certeza de dar en todo momento, respuestas de un modo absolutamente “vivo”. Cuestiona que podamos desproveernos de cualquier técnica de archivo, que asemeja en el caso, a la de un contestador automático telefónico, de esos que ya no se usan⁶⁴⁵. Debe entenderse aquí, que Warburg trataba con el arte, quizás sin quererlo conscientemente, como algo donde hallar esperanza y cura para sí mismo. Aunque mantenía la distancia del estudioso, el intento de evitar la obsesión desde esta postura, puede que lo convirtiese de algún modo en un artista a su vez. Al utilizar las técnicas de montaje y de collage que eran en la época, comunes a las prácticas plásticas, el historiador es un poco creador, y un poco visionario en cuanto a las prácticas de comisariado de exposiciones que se utilizan hoy día.

Pero es el mar el protagonista de este capítulo; su vaivén también es repetitivo. Y es Rancière, quien observa como Eisenstein comienza su “Acorazado Potemkin” con una imagen de “la superficie melancólica del mar”. Como *pathos* que pone en funcionamiento la dialéctica entre la pasividad identificadora de las imágenes sentimentales, y el estímulo de las mismas a producir un efecto activo. Un *pathos*, en praxis, producido por el levantamiento que se verá después en el filme. Todo, tras una pantalla que será la “barrera ideal” que separe al público de la representación⁶⁴⁶. Otorgando la libertad de responder o no. Dos actitudes, como dos los estados del hombre; vivos o muertos, a los que hace referencia el artículo, dentro del mismo catálogo de “Insurrecciones” que hemos tratado tanto en el capítulo anterior, y que precede al de Rancière; el de Marie-José Mondzain, que apela “A los que están sobre la mar”, como un tercer estado, uno limítrofe entre los anteriores.

Freud, por su parte, desconfía de la existencia del “sentimiento oceánico” como fuente de las necesidades religiosas, ya que cree que dicho sentimiento, que asocia a una fase temprana del sentimiento yoico, carece de la fuerza de una fuente de energía, que expresaría una necesidad imperiosa⁶⁴⁷, y que sería la característica necesaria para la creación de una fantasía mítica. Entonces, el contemplador no crearía mitos. Y sin embargo si dejaría adormecer la razón, haciendo confluir la famosa imagen goyesca. Aquí warburg denota el sustrato de su experiencia psiquiátrica, al asociar de modo directo lo dionisiaco con lo monstruoso. Es que hay una dimensión letárgica, según Nietzsche, en el embelesamiento del estado dionisiaco. Tras su transgresión, la vivencia pasada queda sumergida. Al contrario de la imagen del mar que precede a la revuelta, es ahora la contemplación, y una conciencia que no hace sino asquearnos, lo que Nietzsche asocia al personaje

644 NIETZSCHE, Friedrich (1882). Op. cit. Pág. 423. “Nuestro último agradecimiento al Arte. -Si no hubiésemos dado la bienvenida a las artes e inventado esta especie de culto de lo no verdadero, en absoluto hubiéramos soportado la comprensión de la universal falta de verdad y de falsedad que hoy nos revela la ciencia -La comprensión de la locura y el error como una condición de la existencia que conoce y siente”.

645 DERRIDA, Jacques (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Págs. 72-73.

646 RANCIÈRE, Jacques (2017). “Un levantamiento puede esconder otro”. Artículo en catálogo *Insurrecciones*. Págs. 55-60.

647 FREUD, Sigmund. (1930). Op. cit. Pág. 16.

de Hamlet. “El conocimiento mata la capacidad de actuar”, reza su libro “El origen de la tragedia”. La acción no parece en absoluto algo con poder modificador de la esencia inmutable de las cosas, y el intento de arreglar lo sacado de quicio, sería en este libro, y aventuramos, en la creencia de los estados de melancolía, una tarea ignominiosa e irrisoria⁶⁴⁸. Es decir, no tendría voluntad fabuladora, como se comentaba en el razonamiento de Freud.

Diez años después, Nietzsche regresa, al parecer a un optimismo diferente; “porque curado está quien olvida⁶⁴⁹”. Es él mismo, hablando de ese desposeerse de recursos de lo que tratamos tanto en este capítulo, quien se admira ahora, de la capacidad que tendremos de olvidar bien. Y hasta de la capacidad de no saber en cuanto artistas. Se identifica como convaleciente necesitado de un otro arte; uno “burlón, ligero, fugaz, divinamente despreocupado”. Un arte sólo para artistas, que nos anuncia desde su “Gaya ciencia”.

648 NIETZSCHE, Friedrich (1871-1872). Op. cit. Págs. 58-59.

649 NIETZSCHE, Friedrich.(1882). Op. cit. Pág. 318. Continúa con apuntes de págs. 314-315.

10.c

Artistas navegantes

A menudo se utiliza la expresión “lo traumático sublime”, para designar un acto estético de contemplación de lo borrado en un gesto anterior. Un gesto que habría producido trauma. Así como tratamos en el capítulo octavo, algunos artistas que trabajan sobre la idea de situaciones traumáticas, Veremos aquí algunos casos de artistas que podrían interpretarse como localizados en la temática de las situaciones posteriores a los traumas. Intuimos, aunque no se pueda afirmar, que es el caso de Yayoi Kusama (Japón, 1929). Precursora algo desconocida del pop neoyorkino, regresó a Japón y, desde 1973, vive y trabaja voluntariamente internada en un sanatorio para enfermos mentales. La repetición y los patrones son claves en su trabajo. Remarcaremos que no debe ser considerado como terapéutico su trabajo, ya que las experiencias psiquiátricas demuestran que solamente algunos de los enfermos revelan verdaderas personalidades creativas o artísticas, y que no es la locura lo que crea al artista, sino que el artista lo es a pesar de ella⁶⁵⁰. En este sentido, Artaud dedica un capítulo de su “El teatro y su doble”, al “atletismo afectivo”⁶⁵¹; una especie de constancia en la ejercitación de estados de no continuidad. Un ejercicio que sería práctica para el actor, y que consistía en desposeerse de memoria, pero que lo menciona también David Eugene Tudor, como práctica para su música, con la que conseguía que cada momento estuviese vivo⁶⁵². Nos preguntamos aquí si esta desposesión de memoria, entendida como lo que leíamos en Bioulès, se saldaría en una posesión de memoria en el espectador.

También, sin poder afirmarlo con certeza, podemos atender a artistas que se localizarían por temática, en las situaciones post-traumáticas de carácter colectivo. Aventuramos así, que puede ser el caso de algunas prácticas de desposesión de rasgos individuales. A partir de mediados de 1988, el grupo de artistas chino “The New Measurement Group”, o “Xin Kedu” (China, 1989–95), se forma en Pekín, tras una exposición de la naciente Avant-Garde china en la China Art Gallery. Tres componentes iniciales del grupo “New Analyst Group”; Gu Dexin (1962), Wang Luyan (1956) and Chen Shaoping (1947), con intención de continuar el espíritu de abnegación artística, comienzan a reunirse regularmente, y adoptarían reglas acordadas por mayoría; regulando así, todos y cada uno de los aspectos de la creación artística, desde el tipo de herramientas de dibujo, hasta los procedimientos de trabajo. El resultado intentaría en borrado de todo rastro individual en el producto final. Entre 1990 y 1995, el grupo produjo cinco libros, que dan testimonio del proceso mediante el cual los objetos, los comportamientos humanos, y las situaciones, se transforman en gráficos puros. Su trayectoria incluye la exposición “China’s New Art Post 1989” en Hong Kong (1993), y “Des del País del Centre”, en el Centre d’Art Santa Mònica de Barcelona (1995). Ese mismo año, el grupo decidió disolverse, entre otras causas, por conflictos con los sistemas locales de producción de arte,

650 Ferreira Gullar en “Los innumerables estados del ser”, en VV.AA. (2012). *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*. Págs. 189-190.

651 ARTAUD, Antonin (1938). Op. cit. Págs. 147-156

652 VV.AA. (2012). *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*. Pág. 63.

todavía existentes. El resultado fue destruir todos los documentos y dibujos producidos como última obra y medida necesaria. Apuntamos aquí, también en ellos, la simetría inevitable de hallar, entre sus postulados y los del grupo Support/Surfaces.

Entendemos que las situaciones traumáticas a menudo confluyen en estados de melancolía. Aunque no siempre estos estados tengan el trauma como causa, ya que no siempre podemos reconocer o identificar las situaciones traumáticas en individuos. Sabemos que el término melancolía en psicología, refiere a un estado patológico. Sin embargo, a estas alturas del trabajo, y explicadas ya las temáticas abordadas por Frances Yates, lejos estamos de tener que señalar sobre la famosa “Melancolía” de Durero, el contraste entre la pasividad de su gesto corporal, con la viveza de su mirada. La llave que cuelga de su ropaje no es, a estas alturas, una metáfora compleja de comprender, ni mucho menos. Sin embargo, en ocasiones el estratega o el pensador conceptual, puede seguir hoy día, confundiendo con una personalidad pasiva.

Sabemos así que las actitudes de los artistas conceptuales se alejarían de la inactividad pasiva, porque los asociamos a un intelecto con la viveza de la mirada del ángel de Durero.

Si hablamos de artistas conceptuales, nadie mejor para comenzar que Joseph Kosuth. En su texto “Art after Philosophy” (1969), dentro de la serie de textos “Art as idea as idea”, reflexiona sobre una acción “a priori”, a la acción de ver la obra de arte. Sobre la necesidad de una acción de avanzada sobre los conceptos del arte, para poder apreciar el arte contemporáneo. Una caja o cubo de Judd, de Morris o de Smith, connotan diferente, porque estos han sido “pre-programados” con diferentes significados. Kosuth encuentra más descifrable la naturaleza del término “arte”, en las formas con menor morfología, y reivindica así las capacidades de una arte moderno como “un lenguaje con una historia muy breve”, de desposeerse de dicho lenguaje⁶⁵³. Suponemos que reivindicar un arte con “una historia muy breve”, es diferente desde un lado u otro del Atlántico. Así, asumir una postura con tradición filosófica y una racionalidad consecuente desde el arte, adquiere dentro del discurso de una obra, diferente carga de significancia. Estaríamos otra vez, en una dialéctica de lo “pesado” y lo “ligero”. En cualquier caso, las entendemos como una carga que ha de ser repensada de modo diferente, antes y después de la Segunda Guerra. En esta segunda parte del trabajo, y bajo los efectos de las “inversiones energéticas” de las que habla Warburg, y apartándonos así de las dialécticas, se nos antojarían no tan diferentes entre sí, las alternativas de la gestualidad y la conceptualidad extremas. Nos aparecerían así, más bien, como que ambas podrían eternizarse en un ciclo de causa consecuencia, en donde la acción y la reflexión cambian únicamente su posición temporal, antes o después de la producción, en el trabajo del artista.

Tanto en los trabajos de Robert Morris (Estados Unidos, 1931), como en los de Art & Language (colectivo de artistas con eje fundamental en la revista del mismo nombre, de fundación en 1969); con la autoreferencialidad del arte que trata sobre el arte en sí, (y a través de la tautología que esto conlleva), nos retornan a una idea clave, en este trabajo: la del archivo anómico. Este tipo de archivo, también se tendría a sí mismo como única referencia. Con su “Box with the Sound of its Own Making”, por ejemplo, Morris, en 1961, marcaba un movimiento hacia el arte de sentido centrípeto, perfectamente consignado y formando una totalidad en sí misma y hacia su interior. Es

653 KOSUTH, Joseph (1969). Art after philosophy. http://www.lot.at/sfu_sabine_bitter/Art_After_Philosophy.pdf ... “It will remain viable by not assuming a philosophical stance; for in art’s unique character is the capacity to remain aloof from philosophical judgments”. Págs. 9-10.

el caso del tipo de arte de Bernd & Hilla Becher, de la mayoría de las piezas de Hanne Darboven o las de On Kawara, que han sido mencionados. Pero hay autores en el ámbito de la psicología, que indican esta anomia de los procesos de archivación, como una negación tozuda de la relación entre creación y memoria⁶⁵⁴. Como si los artistas actuales creyeran que la memoria se identifica con una inercia psicológica. El uso de la repetición inconsciente, también se nos ocurre intencionado, en esta dirección. Lógicamente, no creemos aquí que se trate de un uso de esta inercia inocentemente. Que un pensamiento así, sería producto del no adentrarse lo suficiente en el arte contemporáneo, y dejarse llevar por los prejuicios habituales, a veces en tonos despectivos incluso, sobre piezas que pueden tener envergadura fundamental en la Historia del Arte del XX. La anomia, o la inercia de los procesos de archivación, son habitual y evidentemente, parte del contenido crítico de las piezas que merodean estos sistemas archivísticos.

En ocasiones una actividad intelectual viva, puede tomar forma material de repetición. La imagen más típica es la de la labor manual textil reiterativa, como intento de distracción. Hanne Darboven (Alemania, 1941-2009), artista mencionada en el primer capítulo, resulta difícil de clasificar⁶⁵⁵. Investigadora minuciosa y obsesiva; desde sus primeras “Construcciones” (1967), trabaja realizando metódicos archivos. El eje formal de su trabajo, es el registro minucioso del tiempo, matemática y obsesivamente. Su trabajo se nos aparece como un meditativo intento de operar entre la archivística, y su personal e intuitiva reacción a las imágenes. En ocasiones añade recortes de elementos como escritos ajenos, postales o imágenes en general que utiliza para marcar algo, a modo de un ritmo, en el recorrido de su obra. De este modo establece sus tipologías, cronologías y continuidades temporales. La música marca notablemente su trabajo, en principio quiso dedicarse a ella y, para su muestra de 2006 en el Guggenheim, compuso una pieza. En los ochenta parecía acercar su obra al terreno de la memoria colectiva, tanto con su colección de juguetes. Y con su registro de las fechas destacadas del siglo XX, como su trabajo sobre la interpretación del período de actividad política de Otto von Bismark (1978). De este modo, parecía querer evidenciar como funciona nuestra visión de la historia e historiografía. La exposición posterior a su fallecimiento, del MNCARS en 2014⁶⁵⁶, mostraba un bien diferente tipo de trabajo suyo, y despejaba toda posibilidad de asociar su lenguaje a algo frío y falto de emoción. Se centraba en la infinidad de objetos que reunía y almacenaba, y así, pudimos ver de modo nítido, su dedicación plena a la pasión por la conservación de todo rastro del paso del tiempo, depositado en forma de memoria asimilada a los objetos de su colección. Minuciosa y heterogénea hasta lo irracional, esta muestra revelaba a la artista, como una mujer muy apegada a la casa de su infancia, y mostraba su afectación por todo lo que significara idea de pérdida, espiritual o física, como si cada mínimo elemento fuera indispensable para el equilibrio del total de su identidad. Su consignación aquí, entonces, estaría justificada con la sola cita de una frase suya: “Yo no uso formas de expresión”, le gustaba decir, sobre todo hablando de sus rígidos sistemas seriales.

654 José Antonio Marina, “La memoria creadora”, en RUIZ-VARGAS (1997). Op. cit. Pág. 48.

655 ADLER, Dan (2009). *Hanne Darboven. Cultural history 1880-1983*. Pág.39. “El empleo de marcos estándar y papeles reglados refieren al proceso de archivo y fijan procedimientos que funcionan tanto visual como estructuralmente como repositorio de objeto y textos que son minuciosamente preservados, categorizados y procesados para ser puestos accesibles al público.”

656 “El tiempo y las cosas. La casa-estudio de Hanne Darboven” 26 de marzo al 1 de septiembre de 2014. Exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Deichtorhallen Hamburg - Sammlung Falckenberg, en colaboración con la Fundación Hanne Darboven.

Sarah Morris (Estados Unidos, 1967), es conocida por sus frías retículas de tonos planos imitando enormes arquitecturas, en cuadros enormes que, a todas luces, parecen como los del grupo Support/Surfaces, pintados en desposesión de recursos cognitivos y de manera mecánica. Ellen Gallagher (Estados Unidos, 1967), tiene sin duda un resultado menos frío y mecanizado, aunque recurre al trabajo reiterativo, como en su serie “Falls and Flips” (2001), y a las retículas como en “They could still serve” (2000). Todavía menos “frío” es el trabajo de Cecilia Edefalk (Suecia, 1954), quien realiza por su parte, copias manualmente, una y otra vez, de la misma imagen pintada, como en las series “Another movement (1990-99), o “Echo” (1992-94).

Elena Asins (España, 1940-2015), mencionada ya como teórica en el capítulo seis, estaba muy vinculada al pensador que hemos citado bastante; Gómez de Liaño. Incluso desde antes del momento decisivo para su obra, que fue el de las actividades alrededor del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, sobre todo en la década de los setenta. Su trabajo continuó vinculado a la relación entre el procesamiento de la información y la memoria, a través de las imágenes y su relación con la informática. También, y sobre todo a partir de los ochenta, a través de la experiencia con el tiempo y la música; reivindicando la retroalimentación que significa la meditación, sin evitar aspectos de la espiritualidad⁶⁵⁷. El trabajo de la artista Nasreen Mohamedi (India, 1937-1990), parece invitar al mismo tipo de meditación, a través de la imitación de los trazados textiles y de su manera de evitar, minuciosamente, toda gestualidad.

Tampoco podría pensarse como menos meditada, ni como menos meritoria de reconocimiento, la obra de Tacita Dean (Reino Unido, 1965). Estudió para pintora, pero actualmente es más conocida por sus trabajos en película de 16 mm. También por reivindicar estos formatos y medios, que empiezan a desaparecer. Su trabajo “Girl Stowaway”, de 1994 es una investigación sobre la historia de una joven que viaja en los años veinte, de incognito (una traducción del nombre de la pieza sería “Chica polizona”), desde Australia hasta Inglaterra. A través de fotos y películas, reconstruye su viaje en el barco Herzogin Cecilie, hasta llegar al día de hoy, visitando el espacio donde el barco naufragó. “Teignmouth Electron” (2000), tiene también formato de investigación sobre un naufragio. Esta vez se trata de un catamarán en 1969, encontrado en una isla Caimán, con citas del cuaderno de bitácora del piloto Donald Crowhurst, y sus preocupaciones por la incomunicación, y sobre todo sobre el cronómetro; “El reloj de Dios no es como el nuestro. El suyo tiene una cantidad infinita de ‘nuestro’ tiempo⁶⁵⁸”.

Dean acostumbra a trabajar sobre pizarras negras, que es el material del que disponía en su época de estudiante, y sobre ese soporte queda reflejado en parte, los procesos y dibujos previos, con sus borrados visibles, por lo que resultan acumulaciones espaciotemporales. Su trabajo denota, de esta manera también, su interés por la latencia del tiempo⁶⁵⁹. El mar, y es con referencia especial a esto en concreto, por lo que el apartado presente se titula “Artistas navegantes”, suele ser su *leitmotiv* recurrente; además de en el trabajo sobre la “polizona”, puede notarse este interés repetido

657 La vocación que tenía esta artista, aún a sabiendas de su condición de marginalidad con respecto al mercado, es señalada por Borja-Villel en la presentación de su retrospectiva “Fragmentos de la memoria” 15 de junio al 31 de octubre de 2015. Exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.youtube.com/watch?v=r2p8ny9sOoM> (consultado 2 de septiembre de 2018)

658 DEAN, Tacita (2013). *De mar en mar*. Pág. 196.

659 Nuria Enguita, en *Ibidem*, págs 10 a 24.

en trabajos como “Desaparición en el mar”, o “Delft Hydraulics”, donde estudia la generación de olas artificiales, (ambos de 1996), o también en “Sea inventor drawings” (1998). “No se le puede poner fecha al mar, es eterno”, comenta Dean.

Si atendemos a la apariencia “líquida” en la terminación de ciertos trabajos plásticos, no podemos dejar de señalar en este apartado a Marlene Dumas (Sudáfrica, 1953). Su serie “The first people” (1991) reproduce bebés que parecen estar suspendidos en líquido amniótico. Son temas recurrentes en ella; los del nacimiento y la muerte. Y merece la pena, en el contexto, incluir cierto contenido epistemológico aquí, de modo que nos sirva para la lectura del trabajo de esta magnífica pintora, y de otros artistas con los que continuamos. Según Freud, tanto en la mitología como en los sueños, el nacimiento aparece reflejado en modo inverso, es decir en un salir del agua, y recuerda los mitos de Adonis, Osiris, Moisés y Baco. La interpretación de una paciente que sueña con zambullirse al agua, es analizada por Freud como sueño de un renacer, tras la cura⁶⁶⁰. Ahora bien, también interpreta los sueños de estar sumergidos en agua, como basados en fantasías referentes a la permanencia en el seno materno. Habitualmente reconocemos muchas referencias de autores que aluden a la posición fetal con las crisis depresivas. La referencia de Freud a la importancia de los complejos sexuales, en cambio, la interpretación de los sueños es, en ocasiones, tácita. Es explícito en las últimas ediciones revisadas de su libro de los sueños, el añadir comentarios sobre la polémica que despierta en su alrededor sobre la idea de que él propugnaría una interpretación sexual en todos los sueños⁶⁶¹. Sin embargo, y ahora regresamos a Marlene Dumas, artista residente en Países Bajos, su temática de la muerte como en “Dead Marilyn” (2008), y el nacimiento como en la serie “Magdalena” (1995), siempre está cargada de erotismo explícito. En ocasiones como en la serie “Strippinggirls” (2000), aborda más la sexualidad desde el feminismo. Pero su inclusión en este capítulo, como comentamos, es por el tipo de acabado de su trabajo. Se trata de algo “capilar”, un efecto de su mera apariencia, similar al de Luc Tuymans (Bélgica, 1958). Este pintor, de los más relevantes de la actualidad, parece inundado por una sensación permanente de nostalgia, que no podemos evitar relacionar con estas apariencias “líquidas”. A menudo es comparado con el trabajo pictórico de Richter, ya que también utiliza la fotografía como herramienta para pintar. La obra de Tuymans más conocida parte de referencias históricas, y su acabado borroso y difuso, se nos ocurre como inspirado por un clima oceánico.

Un artista, de apariencia, en su caso “acuosa”, por utilizar directamente el agua como soporte o superficie y también a modo de tinta, es Óscar Muñoz (Colombia, 1951). Los dibujos que se desvanecen inciden especialmente en la idea de recuerdo que se evapora, como el resto de su trabajo. Nos referimos a su vídeo “Re/trato” (2003), en el que realiza un autorretrato con pincel sobre piedra. En “Lagunas” (2015), por ejemplo, trabaja con impresión de polvo de carbón también sobre agua, por lo que son piezas efímeras. La obra “El coleccionista” (2014), esta vez sin uso del agua, aunque muy conceptual por su parte, refleja mediante proyecciones cambiantes en espacios prefigurados como lugares para fotografías fijas, la imposibilidad de asir materialmente aquello que es material para la memoria.

En referencia al concepto de duración de Bergson, explicado sobre todo en este capítulo, cabe destacar como modelo alternativo a las ferias y bienales, el Proyecto “City specific” de Skulpture Projecte en la ciudad de Münster, Alemania. Un evento de escultura e instalación en el espacio

660 FREUD, Sigmund. (1899-1900). Op. cit. Págs. 413-414.

661 Ibídem, págs. 410-411.

público, que se realiza desde 1977 cada diez años y que va alimentando acumulativamente un archivo consultable en Internet⁶⁶².

También han de mencionarse en este capítulo, los paisajes de Michael Andrews (Reino Unido, 1928-1995), la pintura nostálgica de Zhang Xiaogang (China, 1958) y Roland Fischer (Alemania, 1958) con sus imágenes de personas cuyo cuerpo está sumergido en agua. La utilización de remembranzas de los objetos por Annette Lemieux (Estados Unidos, 1957). Asimismo, con respecto a patrones pintados de manera repetida metódicamente, referiremos a Ding Yi (China, 1962), James Siena (Estados Unidos, 1957) y Fred Tomaselli (Estados Unidos, 1956).

662 Skulptur Projekte Archiv <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/> (Consultado 19 de agosto de 2018)

POSTES
REVENUE
FRANCE





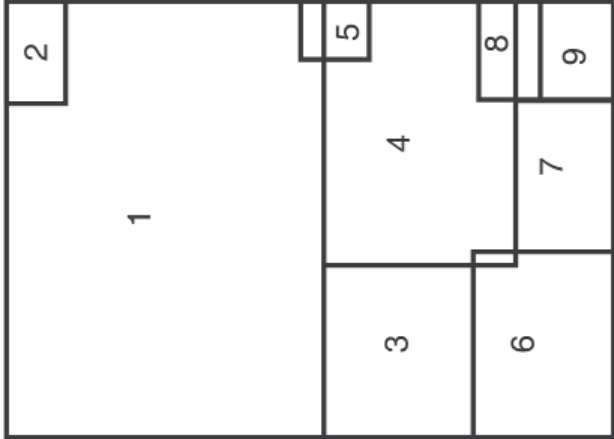


Figura 11
Paneles 70 a 76

- 1- La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp. Rembrandt. Pintura, 1632. La Haya, Mauritshuis. (Panel 75)
- 2- Detalle de: Examen del hígado. De Conrad Lycosthenes, Wunderwerck oder gottes unergründtliches vorbilden (...), durch Joh. Herold (...), vertheutscht, Basilea, 1557, p. CXCIX. (Panel 75)
- 3- La ceguera de Simón. Rembrandt. Pintura, 1636. Fráncfort, Städtelsches Kunstinstitut. (Panel 72)
- 4- Cristo bendice a niños y cura enfermos (la 'hoja de los cien florines»). Rembrandt. Aguafuerte, hacia 1649. (Panel 74)
- 5- Fragmento: Cristo regresa del templo con sus padres, detalle. Pieter van der Borch. Fuente: Hendrik Jansen Barrefelt, Imagines et figurae Biblitorium, publicado con el nombre de Jacobus Villanus (= Christoffel Plantijn), Leiden, 1580/1581 (= 1584/1585). (Panel 76)
- 6- Tobías y el ángel. Hercules Seghers, según Hendrick Goudt y Adam Elsheimer (cfr. 1). Aguafuerte, posterior a 1613. (Panel 76)
- 7- Rapto de Proserpina. Nicolaes Moeyaert. Pintura, hacia 1635. Hacia 1930 en la Galerie Ehrhardt, Berlín. (Panel 70)
- 8- Negociación entre Claudio Civil y Quinto Petítico Cereal bajo la mirada de la muchacha holandesa. Noach van der Meer el Joven. Grabado para la epopeya «Claudius Civilis» de Joannes Le Francq van Berkhey, Amsterdam, 1764. (Panel 73)
- 9- Última cena. Giovanni Pietro Birago, según Leonardo da Vinci, grabado, hacia 1550. (Panel 72)

11. Capítulo 11

11.a

Un estudio sobre las visualidades sostenibles y la duración

Evoquemos el cuento de Pinocchio, de Carlo Collodi, y hagamos por un momento como el protagonista; en lugar de ir a la escuela, o de procurarnos formación, como ha sido el caso de este proyecto doctoral, nos acercáramos al teatro. Conociendo un poco, a través de su obra, el carácter de Proust, sabemos que es algo que él denominaría, escapar de la condición “longitudinal”, caracterizada por los trabajos, la miseria y la angustia. Mnemosyne la que hace recordar, es también *lesmosyne-kakôn*, la que hace olvidar los males, según Hesíodo. Pero a su vez pertenecía a la idea arcaico-rotatoria del tiempo, que haría imposible explorar un pasado distinto del presente e irrecuperable en el futuro⁶⁶³. Sería una repetición de la misma pieza teatral, por lo que las diferencias serían únicamente de interpretación en la representación del mismo texto. La experiencia teatral, entendida desde mitad del siglo XX, nos remite directamente al “Teatro de la crueldad” artaudiano. Las primeras líneas de su “Primer manifiesto” sobre ello, lanzan al teatro a un espacio a medio camino, entre el gesto tratado en el capítulo nueve, y el pensamiento del capítulo anterior⁶⁶⁴. Nuestro acercamiento al teatro, sería al de un tipo de teatro genérico, pero el espacio que intenta abordar este capítulo, es ese intermedio. Entenderemos, aunque será un razonamiento verdaderamente impreciso, el gesto, como algo enfocado en cierta medida, hacia un futuro, y el pensamiento; insistiendo en lo “grosero” del razonamiento, podría tener bastante fundamento, en lo pasado.

Nos enfrentamos aquí, otra vez, a la niebla del principio de nuestro trabajo: y no se trata de una máquina de humo teatral. Voluntariamente no podemos explorar el pasado para ningún fin práctico de adivinación, ni de experiencia aumentada del presente, pero involuntariamente, la memoria traería un pseudo-conocimiento de una estructura intemporal, de algo que parece sometido al tiempo, así como algo que sometería a ese tiempo. Trae, como si fuese del fondo del conocimiento, material que superpone. Y Bergson trata, por momentos, también la memoria involuntaria, pero aquí reivindica Proust su trabajo sobre esta memoria no consciente, diferenciándose de Bergson, ya que, según dice el literato, la memoria puede prolongarse voluntariamente como un espectáculo sin más esfuerzo que el de hojear un libro de estampas⁶⁶⁵.

Ya Quintiliano, en su “Instituto oratoria” advierte de una memoria imprevista, que se manifiesta sobre todo en los sueños⁶⁶⁶. Los sueños y esta memoria involuntaria, nos han acompañado en todo el trabajo. En 1926, aparece la primera traducción francesa de “La interpretación de los sueños”, y dos

663 GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1982). Op. cit. Pág. 47 y 67.

664 ARTAUD, Antonin. (1938). Op. cit. Pág. 101.

665 SONTAG, Susan. (1973). *Sobre la fotografía*. Pág. 160.

666 GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1982). Op. cit. Pág. 27, Referencia a Quintiliano “Instituto oratoria XI, II), en pág. 115.

años más tarde, las primeras críticas de la fotografía de Eugène Atget, en las que se les reconocía al fotógrafo, el trabajo de mostrar un contenido latente, digno de un análisis psicológico⁶⁶⁷. Y Benjamin señalaría a este artista en su “Pequeña historia de la fotografía”, de 1931, como “vanguardia de la única columna verdaderamente importante que el surrealismo ha conseguido poner en marcha”. Así era cómo los avances de la tecnología para la fotografía abrían nuevas posibilidades técnicas. Bachelard hablaba de “una ensoñación de la materia”, y las fotografías de Man Ray encerraba la idea de una “primacía de la materia sobre el pensamiento”. Estos juegos de la materia serían un “factor desencadenante de ensoñaciones de la imaginación”, ya que esa materia líquida de los laboratorios, no parecía pasiva, y la imaginación no parecía poder imponerle a esa sustancia poco contenible, sus imágenes⁶⁶⁸. De manera opuesta a lo que sería la intencionalidad de la exposición y re-exposición analizadas, “When attitudes Becomes form”, es decir, la de conjuntar ideas y actitudes, que tengan la habilidad de inspirar presencias materiales⁶⁶⁹.

Aunque Warburg renegara de la dependencia nietzscheana a la ensoñación, y estuviese lejos de la plena empatía hacia las ideas de Freud, este trabajo escrito reconoce el análisis del sueño como algo que dio un impulso nuevo a cualquier teoría sobre las imágenes. En sus primeras páginas de la obra sobre lo onírico, Freud ya comentaba que “el contenido de los sueños se compone casi siempre de situaciones visuales”, por lo que, antes que nada, las ideas del sueño deben tener un carácter expositivo. Esto se debe a que las ideas latentes se mostrarían representadas “como en un lenguaje poético⁶⁷⁰”.

En sus películas, Guy Debord parece superponer imágenes, como si se tratasen de una fina capa sobre la superficie de un discurso que posee una relevancia mucho mayor. Sin embargo, la visualidad tan criticada, era objeto inevitable de percepción primera. En su libro “La Sociedad del espectáculo”, ya hablaba de un individuo fragmentario, en el que se han desligado los diferentes sentidos de la percepción⁶⁷¹. Esta incapacidad de ligar los sentidos, cincuenta años después, está sobre desarrollada. Incluso las películas, a las que él achacaba de “producto en el que la memoria y el lenguaje se desvanecen⁶⁷²”, han dejado de ser ya, un producto de consumo tan ligero y fácil. Su contenido hoy día, parece estirado y recortado en fragmentos, en forma de capítulos de series, en los que, a cada uno, se les ha superpuesto, a su vez, una fina capa compuesta exclusivamente de visualidad, ampliando así, todavía más, la desvinculación de la que hablaba Debord.

Si observamos las películas, tal como los cuentos, como “simuladores de vuelo”, en nuestra empatía y habilidad para sentir⁶⁷³. Es decir, como ocasiones de poner a prueba nuestra emocionalidad ante diferentes situaciones, en la medida que empatizamos con ellas, entonces, la

667 Quentin Bajac, en artículo “Lo real, lo fortuito, lo maravilloso” en VV.AA. (2010). *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*. Pág. 124.

668 Quentin Bajac, en artículo “Anatomía de la imagen. La experiencia continua” en: ibídem, pág. 354

669 BARKER, Barry (2010). “Live in your head”. Artículo en la revista *FlashArt*. <https://www.flashartonline.com/article/live-in-your-head/> (consultado 20 de septiembre de 2018). El autor hace referencia al primer título que daría Arthur Miller a su obra “la muerte del viajante” de 1949, y mantiene una crítica un tanto distante a la posibilidad de lograr el objetivo de materializar exactamente las ideas, que estarían únicamente “vivas en la cabeza”, tanto en la exposición del ‘69 a la que asistió en Londres, como en su reedición ya comentada y comisariada por T. Demand entre otros en la Fundación Prada en Venecia.

670 FREUD, Sigmund. (1899-1900). Op. cit. Pág. 31.

671 DEBORD, Guy. (1967). Op. cit. Fragmento N°42.

672 DEBORD, Guy. (1961). *Crítica de la separación*. Film documental 20 minutos.

673 Keith Oatley. Artículo “The mind’s flight simulator”, en SEAMON, John. (2016). “Entender la memoria: Explicando la psicología de la memoria a través de las películas” curso online a través de la Universidad Wesleyana. Plataforma de Coursera.

idea debordeana de “la dramatización espectacular de los pseudo-acontecimientos”, se transforma en moneda inflacionista, por el reemplazo precipitado dentro de la maquinaria espectacular que describe. Como leemos en su texto:

Esta vivencia individual de la vida cotidiana separada queda sin lenguaje, sin concepto, sin acceso crítico a su propio pasado que no está consignado en ninguna parte. No se comunica. Es incomprensible y olvidada en beneficio de la falsa memoria espectacular de lo no-memorable⁶⁷⁴”

Y aquí, una vez más, atendemos a los sueños, y al modo en que estos deciden sobre la atención o no, a las vivencias. Lo haremos en orden de tener en cuenta que esto, sin duda afectará a lo considerado memorable o no, durante la vida despierta. Recordemos pues, aquí lo dicho en el capítulo ocho, según Freud, luego de la utilización de las impresiones inmediatas anteriores al sueño, el material onírico es extraído de una selección diferente a la de los procesos concientes, prefiriendo siempre lo accesorio y desatendido durante la etapa despierta⁶⁷⁵. Y, sin embargo, en la interpretación de los sueños, todo conduce a lo importante, a lo “justificadamente estimulador”. Aquello que nos ha impresionado, domina las ideas del sueño, y es por ello por lo que nos tomamos el trabajo de soñarlas. Se alude a una impresión indiferente, pero el análisis nos revelaría el contenido latente⁶⁷⁶.

Entendido de este modo, una superposición al modo surrealista, no vendría más que a ser otra cosa que un fragmento de la cadena de concatenaciones, referidas al hecho mismo sobre el que se superpone dicha creación surrealista. Si superponemos visualidad, al modo en que Debord presentaba las fotos de las mujeres desnudas, mientras hablaba de la fetichización de la mercancía, en la película “La sociedad del espectáculo”, estamos ilustrando, e incluso sobresignificando lo narrado. Y Debord no lo haría inocentemente, creemos. Pero estaba ilustrando por reiteración; las imágenes con contenido de insinuación sexual, aparecían una y otra vez como “retorno ampliado de lo mismo⁶⁷⁷”, en sus propias palabras. Porque Debord entendía que la capa de visualidad es muy fina, y recurrió a la repetición para hacerla perceptible: aunque no sabemos si lo hizo con conocimiento del efecto que causaría. Freud también indica como más valiosas, aquellas latencias que, tras el análisis, descubre como de mayor intensidad psíquica, en base a atender al hecho de que éstas aparezcan múltiplemente determinadas⁶⁷⁸. Podemos decir que entonces, recurre al tiempo, es decir, una vez más, y lamentando la insistencia, volveríamos a tratar con la duración bergsoniana. Debord ilustraba su película con alusión a la fetichización mercantil de la mujer, como mercantilización de un deseo derivado del complejo de Edipo⁶⁷⁹, anunciando de ese modo lo que iba a ser una aceptación natural de las teorías de Freud por los post-estructuralistas. Mientras, por su parte, la Escuela de Fráncfort, aunque Freud no escondiese su entusiasmo de joven por las doctrinas

674 DEBORD, Guy. (1967). Op. cit. Fragmento N°157.

675 FREUD, Sigmund.(1899-1900). Op. cit. Págs. 206-207.

676 Ibídem, pág. 215.

677 DEBORD, Guy. (1967). Op. cit. Fragmento N°156. “Lo que es siempre nuevo en el proceso de producción de cosas no se reencuentra en el consumo, que sigue siendo el retorno ampliado de lo mismo.”

678 FREUD, Sigmund.(1899-1900). Op. cit. Pág. 333. “juzgamos que aquellas representaciones que en el contenido latente poseen la máxima importancia, habrán de ser también, las que con mayor frecuencia retornen en él.”

679 Ibídem, pág. 291. “Al someter a estos enfermos a la labor analítica, descubrimos que los deseos sexuales infantiles -hasta el punto de que hallándose en estado de germen merecen este nombre- despiertan muy tempranamente, y que la primera inclinación de la niña tiene como objeto al padre, y la del niño, a la madre.”

materialistas⁶⁸⁰, mostraba cómo, el maridaje entre el materialismo y el psicoanálisis se realizaba a tropezones⁶⁸¹. Ya comentamos en el capítulo nueve el modo en que las esferas ética y política pueden cobrar distancia con la idea del deseo; orgánico o erótico. La narración de Hito Steyerl, artista mencionada en el capítulo uno, en su pieza “Adorno’s grey” (2012), trata sobre el final de la labor de Adorno como docente, tras el escándalo producido por la aparición de un grupo de chicas en su clase en top-less. Entendemos también así, que siempre existió el problema sobre el hecho de que el análisis psicoanalítico, servía a lo individual, y no a lo colectivo. Aunque en 1932, Horkheimer había señalado la psicología como una “ciencia auxiliar indispensable”, tras el exilio de la mayoría de los pensadores de la Escuela de Fráncfort a Estados Unidos, y aun cuando el psicoanálisis se abocó a un neo-revisionismo freudiano, la terapia seguía siendo condenada por algunos de estos pensadores, como servidora para la adaptación conformista al “statu quo” capitalista. Esa lectura de Martin Jay, estudioso fundamentalmente de los Fráncfort. Él no deja de ser crítico con ellos, pero señala a Debord, y por ende al Situacionismo, en los inicios del camino de privilegiar la escucha a la visualidad. Una crítica más al ocularcentrismo, a la francesa. Es más que probable que el efecto del uso reiterado de las imágenes por Debord, no sea intencionado, como comentamos. Martin Jay, en su estudio del anti-ocularcentrismo, indica que es clave la toma de posición diferente a la de los surrealistas, entre los que señala a Bataille: un posicionamiento perpetrado por Sartre y sobre todo por Merleau-Ponty. Con ellos, y no sin inspiración germana, entre la que destaca a Husserl, los estudios contra los excesos de visualidad se desligan, con más vehemencia, del perspectivismo cartesiano⁶⁸². La reflexión de Jay, nos conduce nuevamente, como no podía ser de otro modo; a Bergson⁶⁸³, a quien señala como punto de partida, no tan reconocido, de los ataques contra la visualidad. Jay nos recuerda un Bergson de sus orígenes; en su “Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia”, donde Bergson ya señalaba que “el gran error de Kant”, era indicar el tiempo como un medio homogéneo. Esta crítica a la espacialización del tiempo, da lugar, según Jay, al arranque de los pensamientos anti-ocularcentristas, por la visualidad que implicaría colocar el tiempo, en un espacio. Es posible que la negación tan insistente, sobre cualquier tipo de cronología en las lecturas de diferentes pensadores, sobre el Atlas warborgeano, tenga este sentido. Nuestro estudio del Atlas indica, en cambio, que, si bien se rompe una cronología estricta, el Atlas respeta una cierta pauta de la temporalidad de aparición de las piezas del Renacimiento. Entendemos que el pensamiento warborgeano, del mismo modo que se apoyaba, por necesidad del autor, en la racionalidad que le otorgaba el hecho de tratar sobre un tema que dominaba, tampoco, en virtud de esa racionalidad que creemos, necesitaba como persona que había pasado una experiencia psiquiátrica, se negaría a usar de apoyo una cierta cronología, del modo en que lo hemos ido indicando durante este trabajo.

El desarrollo del pensamiento francés, de regreso al tema del anti-ocularcentrismo, como decíamos, no parece hacer sino dejar de lado como campo de batalla el terreno de lo visual. Así parece entenderse en el texto de Jay. Más que una crítica a ello, el escritor americano desglosa la

680 *Ibidem*, pág. 250.

681 JAY, Martin (2017), Conferencia en el Goethe-Institut Schweden. Estocolmo: “History of the Frankfurt School's use of Freud”.

682 JAY, Martin. (1993). *Ojos abatidos*. Pág. 201.

683 *Ibidem*, pág. 440. “Aunque las definiciones de visualidad varían de un pensador a otro, resulta claro que el ocularcentrismo despertó, y continúa despertando en muchos sectores una desconfianza generalizada. La crítica de Bergson a la espacialización del tiempo, la celebración de Bataille del sol cegador y del cuerpo acéfalo, el definitivo desencanto de Bergson con el ojo salvaje, la descripción de Sartre del “sadomasoquismo de la mirada...”

evolución de la denigración de lo visual, y señala la temporalidad bergsoniana sobre el espacio, como coordenadas de la experiencia, y como comienzo de dicha denigración. Mencionando al pensador francés, ya en el título de uno de sus capítulos⁶⁸⁴, no solamente da por supuesta la similitud, y entiende como referido a lo mismo, el hablar de imagen, al hacerlo de una imagen poética, como al hacerlo de una imagen visual; sino que, en ese preciso sentido, da que pensar sobre la renuncia que significa el abandono de las visualidades. La visualidad estática de la pintura, es cuestionada por el autor desde los presupuestos de Duchamp⁶⁸⁵. La visualidad estática de la fotografía podemos verla condenada en Barthes, quien no duda identificarla con la inmovilidad de la muerte⁶⁸⁶. Pero la contemplación de la foto de su madre en el invernadero comporta una duración. No podemos evitar pensar cuánto tiempo pasó él mismo, contemplando la foto. Es decir, aunque la fotografía sea estática, su temporalidad está en movimiento. Lo que nos interesa “es que es el movimiento el que purifica”, ya que “toda agua estancada implica amenaza⁶⁸⁷”, como señala Alain Corbin. Y refiere al olfato como sentido a quien corresponde “revelar la fisiología subterránea⁶⁸⁸”. Pero Jay recurre al tacto, para dar la mejor “imagen” de la temporalidad como lugar de experiencia. Para Jay, Bergson, en su imposibilidad de reducir la vivencia a una cualidad, indica también la imposibilidad de disponer la vivencia para la visión⁶⁸⁹. Con esta idea, leemos en el pensador americano, la siguiente cita del francés:

Cuando, con nuestros ojos cerrados, desplazamos nuestras manos sobre una superficie, el roce de nuestros dedos con la superficie, y en especial el variado juego de las articulaciones, proporciona una serie de sensaciones que únicamente difieren por sus cualidades y que exhiben un cierto orden en el tiempo⁶⁹⁰.

En su conclusión, Jay parece coincidir con F. Jameson en que “lo visible es esencialmente pornográfico”, es decir; tiene por finalidad producir una fascinación absorta y acrítica⁶⁹¹. Anteriormente ya indicaba a Proust, como alguien con inquietudes “intensa y hasta morbosamente oculares⁶⁹²”. Sontag, sin embargo, en su libro “Sobre la fotografía”, daba cuenta de las dudas del escritor de “Á la recherche...” para con la fotografía y el cine, para él, eran memoria meramente voluntaria⁶⁹³.

684 *Ibíd.*, pág. 117. El capítulo 3 “La crisis de los antiguos régimen escópico: de los impresionistas a Bergson”. Comienza con la cita de Bergson: “Sostenemos que el cerebro es un instrumento de acción y no de representación”. Anunciando, a su vez, en la página siguiente, que el capítulo terminará señalándolo en el origen de la evolución del pensamiento sobre lo ocular, como comentamos.

685 *Ibíd.*, pág. 159. “En un análisis reciente de “El gran vidrio”, Lucía Beier ha apuntado que la implicación más lógica del pensamiento de Bergson para la pintura es la imposibilidad de representar la duración en el lienzo. Duchamp, de quien cabe pensar que leyó a Bergson (...), dejó deliberadamente inacabado “El gran vidrio”, en reconocimiento de la futilidad de lo que él mismo había tratado de obtener en “Desnudo bajando una escalera” (Se trataría de) “La representación del movimiento como función del intelecto y no de la intuición.”

686 BARTHES, Roland (1980). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Págs. 64-65. “pero si la foto me parece estar más próxima al Teatro, es gracias a un mediador singular (quizá yo sea el único en verlo así): la Muerte. Es conocida la relación original del teatro con el culto de los Muertos: los primeros actores se destacaban de la sociedad representando el papel de muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo: busto blanqueado del teatro totémico, hombre con el rostro pintado del teatro chino, maquillaje a base de pasta de arroz del Katha Kali indio, máscara del Nô japonés. Y esta misma relación es la que encuentro en la foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por “sacar vivo” no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte)”. En página 140, continúa Barthes; “La Fotografía es un teatro desnaturalizado en el que la muerte no puede “contemplarse a sí misma”, pensarse e interiorizarse; o todavía más, el teatro muerto de la Muerte, la prescripción de lo Trágico; la fotografía excluye toda purificación, toda catarsis”.

687 COURBIN, Alain. (1982). *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social*, siglos XVII y XIX. Pág. 41.

688 *Ibíd.*, pág. 28.

689 JAY, Martin. (1993). *Op. cit.* Págs. 151-152.

690 La cita la trae de la tesis de Bergson, Martin JAY, en: *Ibíd.*, pág 152, es originalmente: BERGSON, Henri (1889) *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Pág. 76.

691 JAY, Martin. (1993). *Op. cit.* Pág. 441.

692 *Ibíd.*, pág. 140.

693 SONTAG, Susan. (1973). *Op. cit.* Pág. 160.

Recordamos que la memoria voluntaria para Proust era como hojear un álbum de fotografías. Y sin embargo el literato insistía en diferenciarse con ello del filósofo, a pesar de que como vemos, si optamos por la opinión de Sontag, ambos parecerían así dar muestras de un anti-ocularcentrismo prematuro.

La visualidad, al poder disponerse cual “fina capa”, es utilizada en ocasiones como recurso único, en sistemas de entretenimiento. Entendemos aquí, que el abuso de la utilización de pura visualidad puede crear perturbaciones. Como ya hemos comentado la carencia de flujo mnémico, por ejemplo, genera falsos recuerdos, fenómenos *déjà vu* y pérdidas cognitivas, dejando espacios vacíos del mismo modo que en las representaciones teatrales. Como cortinas de humo, que lo más frecuente es que acudan con olorillo claro a inevitable trivialidad. También hemos explicado, que al ser este un trabajo desde el campo de las Bellas Artes era necesario, además de atender a la importancia de ese flujo mnémico constante, y también al del flujo de conocimiento, atender, además, a capacidades especialmente relacionadas con los artistas. En el proceso de aprendizaje, por ejemplo, se sabe que la creatividad y la sensibilidad son indispensables para dirigir la atención.

Dentro del Post-estructuralismo, y de la relevancia que daban estos pensadores a lo corporal, Jay indica que se desdeñaba la inmediatez vitalista de Bergson. Sin embargo, Bergson ya señalaba la importancia del cuerpo y su motricidad para proporcionar percepción a través del recuerdo⁶⁹⁴. Y Deleuze era el más reconocidamente bergsoniano del grupo. De regreso a la lectura de “El bergsonismo”, debemos poner atención en que el flujo mnémico, como indica, es un flujo netamente creador. Deleuze también señala, que la revolución bergsoniana trata sobre el hecho de que no vamos del presente al pasado, de la percepción al recuerdo, sino del pasado al presente, del recuerdo a la percepción⁶⁹⁵. Es decir, de un flujo creador, al presente. Lo que puede entenderse como que, de algún modo, “creamos” nuestro presente al percibirlo.

Volvamos a traer, para ilustrar esta teoría, el ejemplo del bastidor de Buraglio. Por un lado, tenemos un artista que, en su estudio, en un momento dado mirando el bastidor apoyado en una pared, le asocia un pensamiento; lo “construye como instrumento”. Y esto ha ocurrido porque su percepción del bastidor “jugaba”. No estaba vinculando objeto a categoría alguna, percibía por percibir. Bergson nos describe a este artista⁶⁹⁶; y lo hace continuando citas de filósofos griegos. A Plotino, en este caso; “toda acción es un debilitamiento de la percepción”. También a Platón, y ya mencionamos cómo Deleuze reconocía un platonismo claro en Bergson. En “El pensamiento y lo moviente”, notamos a ese Bergson tan platónico, que nos trae la idea de que todo descubrimiento de lo verdadero exige una conversión del espíritu, que se desliga de las apariencias de “aquí abajo”, y se liga a las realidades de “allá arriba”.

694 JAY, Martin. (1993). Op. cit. Pág. 149.

695 DELEUZE, Gilles. (1966). Op. cit. Pág. 64. Previamente, indica: “No debemos confundir la invocación al recuerdo y la “evocación de la imagen” (...) Cuando hablamos, por el contrario, de evocación o de reviviscencia de la imagen se trata de otra cosa completamente diferente. Cuando ya nos hemos instalado en ese nivel en el que yacen los recuerdos, entonces y solo entonces tienden éstos a actualizarse. Bajo la invocación del presente ya no tienen ineficacia, la impasibilidad que los caracteriza como recuerdos puros: se convierten en imágenes-recuerdos capaces de ser “evocados”. Se actualizan o se encarnan. Esta actualización tiene toda suerte de aspectos, de etapas y de grados distintos, pero a través de estas etapas y de estos grados constituye ella (y sólo ella) la conciencia psicológica.”

696 BERGSON (1934) Op. cit. Págs. 128-129. “Pero de tarde en tarde, por una feliz casualidad, surgen hombres cuyos sentidos o cuya conciencia son menos adherentes a la vida. La naturaleza ha olvidado vincular su facultad de percibir a su facultad de obrar. Cuando miran una cosa, la ven para ella, y no ya para ellos. No perciben ya simplemente con objeto de obrar; perciben por percibir, por nada, por placer. Por cierto lado de ellos mismos, ya por su conciencia, ya por uno de sus sentidos, nacen desligados (...) y es porque el artista sueña menos en utilizar su percepción por lo que percibe un gran número de cosas.”

Ahora atendamos a qué es lo que pasa con el señor que recordaba la obra del bastidor vacío al mirar la ventana, y le asociaba un pensamiento. Bergson considera que, si aceptamos una obra y la admiramos; si la consideramos como “verdadera”, es porque ya habíamos penetrado algo de lo que ella nos muestra. Ese señor, cuando contemplaba la obra en la sala, o bien antes de ello, incorporaba, o había ya incorporado entonces en la idea, sin percibirla. O en palabras de Bergson; había “penetrado” en ella. La intuía o la sentía superficialmente, pero el artista “la ha fijado tan bien que en adelante no podremos impedirnos percibir en la realidad lo que él mismo ha visto⁶⁹⁷”.

El arte nos hace percibir más cualidades y matices en las cosas. Dilata nuestra percepción. La realidad se vuelve más dinámica, porque nos ayuda a percibir las cosas dentro de su duración. Vivimos y nos movemos libres en un presente que se crea sin cesar en sí mismo: sobreañadiéndose. Pero observemos así, en qué consiste pues, el proceso de creación. Cuando un inventor quiere construir una máquina nueva, se representa la actividad que quiere que esta realice. A fuerza de “tantear” y experimentar, con formas abstractas de ese trabajo en su conciencia o espíritu, evoca finalmente la forma concreta de movimientos que quiere que la máquina realice, y busca los componentes necesarios. Entonces el invento toma cuerpo: se ha encontrado el hilo para salir del laberinto⁶⁹⁸.

De un modo similar funciona la creación artística. Aunque esta pueda no desarrollarse de un modo unívoco, de un medio a un fin, como analizaremos con detalle, y en relación a esto, por ejemplo, con el trabajo de Valcárcel Medina en el apartado de artistas de este capítulo. A veces funciona a modo de entramado de posibilidades, desde y varios medios, a diferentes fines a la vez. Para el músico o el pintor, sería desarrollar una nueva impresión; por ejemplo, para el escritor, por su parte, una idea desarrollada en acontecimientos y personajes. Este pensamiento que conduce la representación de lo abstracto a lo concreto, se llama trabajo intelectual. De un modo similar al del aprendizaje, hay un trabajo de intentar que unas imágenes se inserten en un esquema determinado. Ponemos hábitos ya adquiridos al servicio del aprendizaje de un ejercicio nuevo⁶⁹⁹. Veamos el ejemplo que utiliza Bergson, de aprender a bailar un vals: comenzamos por ver como hace otro los pasos, y nos proponemos conseguir que nuestras piernas realicen esos movimientos, pero aun así solo veremos correctamente esos pasos, en la medida que yauviésemos una cierta costumbre bailando⁷⁰⁰.

Este esquema de una inteligencia flexible, es capaz de utilizar la experiencia pasada y adaptarla a las líneas del presente, y se realiza por medio de representaciones diferentes; capaces de conformarse como imágenes distintas a las de la imagen presente, asociables a ellas por medio de analogía o complementariedad. Del mismo modo que las relaciones entre las imágenes de los paneles del Atlas de Warburg. El trabajo de montaje, vemos así también en el arte, suele estar motivado por la capacidad poética y crítica que surge de la combinación de imágenes heterogéneas.

697 Ídem, págs. 126-127.

698 BERGSON (1919) Op. cit. pág. 178: “Entonces todo el esfuerzo de invención es colmar el intervalo por encima del cual se ha saltado, y llegar de nuevo a ese mismo fin siguiendo esta vez el hilo continuo de los medios que lo realizarían.”

699 Ibídem, pág. 179.

700 Ibídem, pág. 181: “no es una imagen visual precisa (...) se perfecciona durante el aprendizaje, es decir, a medida que adquirimos las imágenes motoras adecuadas (...) A decir verdad, la parte útil de esa representación no es ni puramente visual ni puramente motora; es ambas cosas a la vez, pues constituye el diseño de las “relaciones”, sobre todo temporales, entre las partes sucesivas del movimiento que se ha de ejecutar.”

En su análisis del *Arbeitsjournal* que Bertold Brecht comenzó en 1938, Didi-Huberman, va revelando como en cada una de las asociaciones propuestas, del mismo modo que sus obras de teatro, (como, por ejemplo, en “Madre coraje”), cómo cada detalle está provisto de rupturas de continuidad, o al modo en que lo contaba Barthes, cada imagen destruía la linealidad de la fábula⁷⁰¹. Ciertamente es que, visto hoy día, sin duda el montaje es una herramienta política muy potente, una revelación moderna del siglo XX, y un antecedente, por qué no decirlo, de la deconstrucción, más moderna aún. Warburg, probablemente habría reconocido este montaje, como herramienta ideal para su proyecto⁷⁰². Método heredero de la Gran Guerra, que toma acta del desorden del mundo; el modo extensivo de su uso, sin duda, fue una urgencia de hallar maneras nuevas de discurso. Unas formas que no se contentan con cambiar los contenidos a las antiguas maneras, sino que parecen requerir cambios perceptibles desde lo más aparente. Así se leía a Brecht, que parecía decirnos a voz en grito:

*... ¡aunque nos dejen en la boca un sabor a cenizas! Ya que la humanidad está amenazada por guerras en comparación con las cuales las anteriores parecerán torpes tentativas, y esas guerras estallarán de seguro si no rompemos las manos de aquellos que las preparan sin esconderse*⁷⁰³.

Similar al grito de las madres de luto, y las piedades en su pura manifestación de lo dionisiaco, como bien veía Warburg. La compasión, como la más ardiente pasión. Hanna Arendt la veía en Brecht⁷⁰⁴, pero también la condenaba como un camino a la impotencia creativa. Quizá como un fanatismo cegador, más que creador, y que mencionamos también en el capítulo anterior. En fin; quizá las relaciones entre arte y militancia hayan sido ya, suficientemente tratadas.

La memoria supone en nuestros días, un choque de discontinuidad, y de dispersión. Síntoma de la extrañeza e intensidad visual, y heredera de modo inflacionista de lo que describe la sociedad del espectáculo debordeana. Algo que se yuxtapone, tanto como se superpone, a lo real, en la mesa de montaje; una asociación libre de heterogeneidades. El montaje es así, paradigma de cualquier construcción. En el análisis, el montaje conlleva una construcción en la forma, lo que termina por darle un aire musical, crea musicalidades y ritmos, ya que sus condiciones de posibilidad fundamentales son la repetición y la interrupción⁷⁰⁵.

La aparición del psicoanálisis, junto con la observación de la fractura del mundo creada por las guerras, son probablemente los antecedentes más directos del uso generalizado de esta herramienta dispositiva. Un uso que ya se había visto sobre todo en el cine. Como si se tratase de un collage de contenidos que no se limita a lo estrictamente visual, este modo parece simular la manera en que, durante el sueño, lo recordable se nos distribuye y presenta. De allí que Rosalind Krauss asocie el uso del montaje, con la utilización del Frotage y del Collage por parte de Max Ernst

701 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Págs. 92-94. Aunque más adelante, el mismo Barthes lo tildara junto con el montaje fílmico de Eisenstein, de arte militante, indigno de la palabra “arte” y profundamente “anti-moderno”, nuestro posicionamiento al respecto, aquí quedó suficientemente claro, al hablar de las modas, y las ideas de A. Göller.

702 Ibidem, pág. 88-89.

703 Ibidem, pág. 194. Didi-Huberman cita a Bertolt Brecht, *ABC de la guerra*.

704 Ibidem, pág. 203.

705 “En este sentido, es capaz de producir el fraseo de la historia del que Jacques Rancière ha hablado con tanto acierto a propósito del cine de Godard. Por un lado complica, es decir, oscurece la visibilidad de las cosas; por el otro musicaliza las cosas, es decir, revela sus más secretas “dinamografías”. DIDI-HUBERMAN, Georges. (2007). “Construir la duración”. Artículo en el libro *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, pág. 191.

y de los surrealistas⁷⁰⁶. Por su parte, en cuanto a lo historiable de esta vanguardia, Didi-Huberman también insiste en la marcada influencia de las teorías de Freud⁷⁰⁷. El montaje como “imagen del tiempo”, abre una brecha en el relato; entendida como imagen que abre acceso al inconsciente⁷⁰⁸, y que los surrealistas adoraban. Dentro de dicha brecha en el relato, sin embargo, ningún estudioso ha podido asegurar la existencia de demarcaciones. Imposibilidad de delimitar unas fronteras o jerarquías, que, dentro del grupo surrealista, se traducía en los habituales enfrentamientos con Breton por extender los límites, ya sea desde la curiosidad científicista de Roger Callois (1913-1978), como desde la anarquía creativa de Antonin Artaud, que hemos visto en el capítulo ocho, y que quedaría autoexcluido del movimiento también. Unas nuevas fronteras y jerarquías, también para el tratamiento de la salud mental, al modo actualizado a la vienesa, que mostró dar buenos resultados en nuestro historiador, aunque hoy día sigue cuestionándose.

Los cuestionamientos y sensaciones que dejó la posguerra europea son los que, nunca parecen quedar subrayados lo suficiente. Warburg desde su sanatorio mental, que compartía con el pintor Kirchner y el bailarín Nijinsky, recibía el tratamiento de Ludwig Binswanger, muy atento a las novedades vienesas de Freud. Aunque, quizá por entonces, el tratamiento no fuera más que un campo de pruebas de una herramienta que podría venir a curar las heridas de los acontecimientos que comenzaban a desarrollarse en la misma Alemania. Además de no ser, por el momento, un método curativo accesible más que para ciertas elites.

706 KRAUSS, Rosalind. (1993). Op. cit. pág. 78.

707 DIDI-HUBERMAN, Georges. (1990). *Ante la imagen*. Págs. 190-191. ...“alguien que de manera obstinada, habrá intentado la peligrosa aventura de fundar un saber no especular, un saber capaz de pensar en el trabajo de no-saber en él. Es Freud.”

708 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2008). Op. cit. pág. 151.

11.b

Atlas del teatro y de las narraciones como ceremonias repetibles

Paneles 70 a 76

Fin del sexto ciclo

La Gaya ciencia de Nietzsche, con su arte como necesidad para que la verdad nos siga pareciendo soportable, parece venir a protagonizar el capítulo. Reírse de uno mismo, al modo de una risa de verdad plena, y; “Tal vez se unan entonces la risa y la sabiduría, tal vez exista entonces una ciencia jovial”, pero no solamente estas gayas risas, y las sabidurías, añade Nietzsche, pocos párrafos después; sino también “lo trágico con toda su sublime insensatez, forman parte de los medios y las necesidades de la conservación de la especie⁷⁰⁹”.

El flujo de datos no garantiza *per se*, el vivir jovialmente, del mismo modo que la historia demostró que ser experto en guerra y victoria, no convierte a las personas, en expertos en risa, sino más bien en callar. Aunque con eso contravenimos a Nietzsche. No así, cuando habla de la vida como medio de conocimiento del hombre; “con cuyo aserto fundamental en el corazón sólo puede ser valiente, sino incluso vivir jovialmente y reír jovialmente⁷¹⁰”. Creemos que existe una ciencia jovial, y una risa no exenta de pensamiento, y que no existiría más que en esa “bestia seria”, como señala a los hombres del intelecto; “máquina pesada y oscura⁷¹¹”. Es quizás en el conocimiento de que existe, detrás de la conciencia, a la que hace referencia unas páginas adelante, intuyendo el posterior pensamiento freudiano quizá, un espacio en donde habite esa posibilidad de felicidad crítica, pensante. Puede relacionarse con una necesidad de cierta periferia, como es el caso en la búsqueda de las artes primitivas, una realidad que marcó el arte a principios del XX. La búsqueda de lo lúdico, también, como ciertos surrealismos y dadaísmos, pero aquello con los ojos que había abierto el psicoanálisis, por ejemplo.

Traeremos ahora a estudio, un filme; “Artistas en el circo: perplejos” de Alexander Kluge. En el principio de esta película los desfiles del ejército ante Hitler, son atendidos en este trabajo, como una dura metáfora de los artistas en general, Existe, en algunos, este autocuestionamiento sobre su éxito o institucionalización, en relación a los discursos de poder imperantes. Se ha mencionado al artista Thomas Demand, aquí se muestra como un buen ejemplo de ello. El desfile mencionado, transcurre con la música de “Yesterday” de los Beatles, en una particular versión cantada en español, en la banda sonora original. Es el comienzo de la película, y el idioma de la canción, quizá sea autocensura, o quizá intención a modo de guiño. La imagen nos recuerda la noción de que es otra vez la guerra y la fiesta, que se confunden en la idea de lo dionisiaco; algo recurrente en las asociaciones del “Atlas Mnemosyne”. Pero Warburg observa el momento de reflexión anterior a la acción. Lo hace en su lectura de Rembrandt; tanto en su grabado sobre la boda de Jasón, donde

709 NIETZSCHE, Friedrich.(1882). Op. cit. Pág. 332-335.

710 Ibidem, pág. 515. Y añade “¿Y quién sería experto, en general, en reír y vivir bien, si no fuera antes experto en la guerra y el la victoria?”

711 Ibidem, pág. 517.

Medea está en la oscuridad, meditando su futuro actuar, en un primer plano, como en el cuadro de la Conjura de Claudio Civil, conspirando. Rembrandt, parece estar el escenario del teatro, que es el espacio de todo este capítulo, y desde allí “pide al público que responda a una concentración desesperada de energías mentales ante un futuro incierto y peligroso”. Es el auténtico contenido humano sobre el instante, antes del comportamiento reflejo o del reflexivo. Y continúa Warburg, en reflexión entre ambos modos de actuar, como metáfora de la respiración misma; “Entre el ascenso con Helios hacia el sol y el descenso con Proserpina (...) el intervalo siempre fugitivo entre el impulso y la acción; a nosotros nos toca decidir cuanto podemos extender este espacio con la ayuda de Mnemosyne⁷¹²”. El espacio de Sophrosyne nos recuerda la frase en la que leemos; cada época es resonancia de su propia antigüedad, cada una resucita a sus “fantasmas”, como parafraseando a Warburg, dice Didi-Huberman. El espacio para Sophrosyne se resuelve como una utopía, o un lugar dependiente, en cada momento, de su propia y creada Mnemosyne. Y entendemos que, lejos de lo ligero, nos vemos en la necesidad de emplear imágenes y metáforas de contenido algo duro. O que requerirían cierta fortaleza de espíritu para ser apreciadas.

La historia de Medea, por ejemplo, resuelve el *pathos* de la matanza de los inocentes, con la idea de una madre matando a sus hijos ella misma. Es una mitología que adelantamos del ciclo siguiente por su significancia actual en cuanto a la representación teatral. Y, ya que resulta conveniente anticipar la asociación, tanto como la visión espantada de Warburg sobre las consecuencias del concepto de la eucaristía Luterano. Al radicalizarse, entre quienes participaban de las posiciones que se tornaban menos civilizadas dentro de esta religión, se señalaba la eucaristía como canibalismo, y no se trataba únicamente de excluir este ritual como sacramento; algo que remarcaría más, la diferencia con el cristianismo. Warburg no dudaba en ver la asociación de este espíritu inhumano de incompreensión, con el canibalismo de Saturno con sus hijos. Siempre en relación con la inocencia, la infancia y la vulnerabilidad.

El circo y la protección del niño, que sí son parte del material relativo al Atlas, referido en este capítulo, anticipan así, la narrativa de la historia de Medea. El circo; porque creemos del mismo modo que parece creer A. Kluge, que la belleza pierde la posibilidad de acceder a lo espiritual, en cuanto pierde contacto con lo artesano. Vimos en el capítulo ocho, el modo en que los objetos se convierten en depositarios de contenido mnémico. Kluge recurre a los artistas de circo con doble intencionalidad; por un lado, la de re-otorgarles condición de artistas a estos trabajadores, que como mucho, se consideran manipuladores de un arte menor. Por otro, situar la atención en un producto destinado a la infancia. Tratamos en el capítulo tres, sobre una belleza que, desprovista de conocimiento, sería inocente, pero también notamos, en los siguientes capítulos, el modo en que dicho conocimiento cobra materialidad por medio de la belleza, por lo que se entendería que los “manipuladores de saber”, no deben despreciarla. Nos interesarán así, esos otros, diferenciados, manipuladores de un arte menor, tomando la forma de una portadora de fruta fresca sobre su cabeza, en la metáfora warbugeana. Pintada como único elemento de movimiento, y, por tanto, de sugerencia de alguna temporalidad, dentro de la totalidad de lo estático de la escena de un cuadro

712 GOMBRICH, E. H. (1970). Op. cit. Pág. 222. Ambas citas entrecomilladas, son de Warburg, de su estudio sobre Rembrandt, correspondiente a la exposición de láminas “Claudio Civil”, en su Instituto en 1926.

religioso como “El nacimiento de Juan Bautista”, daría un protagonismo inesperado a un personaje menor y secundario, en una escena bíblica.

Ahora bien, tomando el cuadro como obra de un artista intelectual, uno portador de conocimiento, creemos que, de seguir en las pautas marcadas por las fuentes documentales proporcionadas, sin la opción de la libertad creativa de ese “percibir por percibir” del que hablaba Bergson, no habría más que simple repetición de unas escenas preprogramadas y reproducidas, de las que las imágenes de estos paneles podrían hacer las funciones de un catálogo. Las tipologías de narraciones fantásticas y/o míticas, que una y otra vez cumplen las funciones que los seres humanos hemos necesitado a lo largo de nuestra historia, y seguimos necesitando. El arte perdería la posibilidad de acceder a liberarse de ser un mero surtidor exclusivamente de esas necesidades míticas, y en la medida que no se escapa de lo meramente cognitivo, no conseguiría situarse en la grieta en donde “La arqueología del saber” foucaultiana, nos muestra como lugar de negociación de los nuevos discursos. Recordando, para terminar la frase sobre la idea con la que comenzó, que, en el Renacimiento, el artista no se diferenciaba tanto del artesano.

Esta diferenciación entre arte y artesanía, que hoy es tan marcada, tampoco puede cegarnos en una mera adaptación. Debemos distinguir “los tonos concomitantes de lo recio y poderoso del original”, de regreso al Nietzsche más joven en su “Segunda intempestiva”, y en referencia a los historiadores que se limitan a adaptar el pasado a la trivialidad de su época, y a su atrevida comparación del escribir conforme a la idiosincrasia de la época de este texto⁷¹³. Las resonancias en Warburg son notables, e incluso sobre esas resonancias nietzscheanas, como si de un bucle grabado y repetido se tratara, él sí parece sobreañadir ciertas variaciones a partir de la mención a esa pugna de divinidades; el caos “más o menos, así como hoy día la religión⁷¹⁴”, con que termina la Segunda Intempestiva.

Son las variaciones sobreañadidas por Warburg, su catálogo de imágenes pre-acuñadas y repetibles, especialmente estas que refieren a lo que podemos llamar como “guiones teatrales² prefijados que tratamos en todo este capítulo. Y continuando el mismo texto nietzscheano, atendemos a lo prefijado en el modo en que recorremos las galerías de arte y asistimos a conciertos sintiendo únicamente alguna diferencia entre cómo suena esto y aquello, pero perdiendo el sentimiento de extrañeza, y la sorpresa hasta “que todo finalmente nos resbale”. Y añade Nietzsche, en favor de que no se llegue a una madurez que haría a la sociedad perder fuerza al “mercado de trabajo⁷¹⁵”. Y lo hace incluyendo unas comillas que nos hacen pensar en una lectura nietzscheana de Marx, que no sería para nada inactual⁷¹⁶. La educación, que, para la fuerza de trabajo corriente, Marx la indica como gasto insignificante, forma parte de la propia determinación de ese valor de la fuerza de trabajo. Unos gastos que son necesarios, junto con el mantenimiento de los obreros, su fuerza y su salud, como elementos que hay que reponer para que puedan seguir, a su vez, gastando sus músculos, nervios, cerebro, etc. Es lo que hace que, continúa indicando Marx; “la determinación del valor de la fuerza de trabajo contenga, pues, un elemento histórico y moral⁷¹⁷”. Recordamos que:

713 NIETZSCHE, Friedrich. (1874). Op. cit. Pág. 720-721.

714 Ibídem, pág. 748.

715 Ibídem, pág. 727.

716 Algunas traducciones de “La segunda intempestiva” traducen el título curiosamente como “Segunda inactual”. El libro primero de “El capital” había aparecido siete años antes de este texto, por lo que no es descabellado creer que Nietzsche, conocía su contenido.

717 MARX, Karl. (1867). Op. cit. Pág. 230.

El capital surge únicamente donde el poseedor de medios de producción y de existencia encuentra en el mercado de trabajo al trabajador libre como vendedor de su fuerza de trabajo⁷¹⁸.

Ya que, como adelanta, no puede surgir de la circulación ni fuera de ella; el capital debe surgir al mismo tiempo de ambas situaciones⁷¹⁹. La producción de plusvalía es, al tiempo que la de mercancía, consumo de fuerza de trabajo de quien “lleva su propia piel al mercado⁷²⁰”. Así, renovado, de algún modo retorcido, y ciertamente un poco siniestro; en la economía del mercado de trabajo del cognitariado actual, nuestra época desvaloriza significativa y progresivamente la cualificación o especialización. Algo que se podría asimilar peligrosamente a la madurez que menciona Nietzsche, como decíamos recientemente; “perdida de fuerza del mercado de trabajo”. La demanda de puestos de trabajo especializado, por los trabajadores, sube en los países con economías desarrolladas. Consecuentemente; baja el valor de dicha cualificación. La repercusión de esto, a su vez, sobre él la educación, es directa. Y el profesor no sabe dar respuesta al cuestionamiento del alumno, de porqué cuanto más elaborada sea su formación, el mercado va a tener menor interés sobre su trabajo. Marx señala el modo en que, ya Adam Smith, recomendaba instrucción popular estatal, “aunque en prudentes dosis homeopáticas⁷²¹”, para evitar el decaimiento completo de la masa popular originado por la división del trabajo, la especialización tan relevante, que surgiría dentro de los talleres, y que mencionábamos en el capítulo seis. Pero el tiempo empleado en formación, hoy día, se vuelve menos restituible en el mercado de trabajo, y pasa a ser un bien de uso individual y carácter personal. El placer del trabajo psíquico e intelectual, se reúne con el tipo de satisfacciones que el artista experimenta al crear, y Freud así, se limita a señalarlos como metafóricamente más “nobles” o “elevados⁷²²”. De ello a decir que una tarea de este tipo “se paga por si misma”, hay lamentablemente, un paso pequeño.

Pero regresemos otra vez a la segunda “inactual”, y casualmente también dentro de ese texto, atendemos un momento a la imagen oceánica, como las del capítulo anterior. El pintor descrito por Nietzsche, que, en medio de la tormenta y el mar embravecido, contempla sin embargo la imagen de su interior y realiza un “cuadro artísticamente verdadero y no históricamente verdadero”, porque se trata de “entretejer lo individual con el conjunto⁷²³”. Otra vez estamos, pues, en el lugar de convergencia de las memorias individual y colectiva. Aunque esta vez lo hagamos luego de haber escapado del recorrido, dentro de ese pequeño circuito en el que actuamos y reflexionamos *a priori* o *a posteriori*. Y puede que no sea más que el conocimiento de los antídotos de lo ahistórico (“arte y fuerza de poder olvidar y encerrarse dentro de un horizonte limitado”), y lo suprahistórico (“potencias que desvían la mirada del devenir, y dirigen hacia aquello que confiere a la existencia el carácter de lo eterno e inalterable⁷²⁴”). Y tenemos aquí nuestra palabra “devenir”, tan manoseada durante el recorrido de las “Mil mesetas” deleuzianas y guattarianas. Devenir que Nietzsche vio

718 *Ibidem*, pág. 228-229.

719 *Ibidem*, pág. 223.

720 *Ibidem*, pág. 236-237.

721 MARX, Karl. (1867). Op. Cit. Libro Primero. Tomo segundo. Pág. 69.

722 FREUD, Sigmund. (1930). Op. Cit. Pág. 24.

723 NIETZSCHE, Friedrich. (1874). Op. cit. Pág. 721.

724 *Ibidem*, pág. 746.

disfrazado de “monstruo paródico, tras una máscara grotesca⁷²⁵”, que inculca a admirar el poder de la historia, trocado en fetichismo por el acto consumado, y que termina por hacernos aprender a doblar la espalda y agachar la cabeza ante cualquier poder⁷²⁶. Más tarde seguiría merodeando el término de un modo que asociaremos a la comprensión de las cosas en constante movimiento, en su “lo que es no deviene; lo que deviene no es...”, donde todos creerían en lo que es, incluso con desesperación⁷²⁷. O bien, finalmente, de un modo como el que debe un trabajo de Bellas Artes; vistiendo la camiseta de Jenny Holzer (Estados Unidos, 1950) con el lema “Abuse of power comes as no surprise⁷²⁸”, como modo de rechazo de ese veredicto fetichizado del acto consumado. Como alternativa a observar el verdadero devenir; ese que puede esconderse debajo de la misma palabra re-nacimiento.

En la línea de las ideas de reiteración ritual, mencionamos a Deméter, madre de Dioniso, recobra la alegría al conocer el renacimiento de su hijo Dioniso, único héroe de la escena griega según los órficos. Para ellos, el resto son célebres copias enmascaradas del mismo héroe. Es la doctrina mística de la tragedia; una suerte de catarsis, según Nietzsche, por la que experimentaríamos la conciencia de una unidad de todo, como algo inalterable:

El conocimiento fundamental de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como la razón originaria del mal; el arte como la alegre esperanza de que el hechizo de la individuación pueda romperse cual barrunto de una unidad establecida⁷²⁹.

Pero regresemos a nuestro “Atlas Mnemosyne”: Buchloh, señala que, el formato atlas o álbum de modo similar, es retomado por artistas alemanes, curiosamente como armadura psíquica contra la visión histórica. El inicio de nuestra acotación temporal, como decíamos, está marcado por la caída del muro de Berlín. Como hecho histórico. También resultaba desestabilizadora la aparición de la pandemia del Sida, y la urgencia de visibilizar, para dar espacio a su supervivencia, a los diferentes modos de vida posmodernos. Su disposición anómica parece consignar una cotidianidad banal, que podría funcionar como anestesia psíquica; “anomia disfrazada de estado avanzado de independencia individual”, señala Buchloh. Como indicábamos al comparar la narración de Barthes y la de Proust, en referencia a la fotografía, Buchloh también imbuido de su tiempo, señalaría el atlas warburgeano, como algo que “parece arrojar su propio secreto como reserva de la imagen: un péndulo perpetuo entre la muerte de la realidad en la fotografía y la realidad de la muerte en la imagen mnemotécnica⁷³⁰”.

725 Ibidem, pág. 737.

726 Ibidem, pág. 733.

727 NIETZSCHE, Friedrich. (1889). Op. Cit. Pág. 45.

728 (Una posible traducción; “El abuso habitual de poder, se nos aparece de modo en que ya no nos sorprende”). Jenny Holzer: Artista conceptual que trabaja actualmente en Nueva York. Comenzó por colocar pequeñas frases o eslóganes en carteles y en camisetas, que luego, han tenido enorme repercusión al pasar a las vallas de mensajes luminosos tan de los '80, en Times Square. De allí, de las calles, a la Historia del Arte. De las paredes públicas, a los libros, es también la historia de J. M. Basquiat (EE.UU., 1960-1988), o Keith Haring (EE.UU., 1958-1990), pero con diferencia por el carácter conceptual de Holzer, y la suerte de que ella sobrevivió a los otros mencionados.

729 NIETZSCHE, Friedrich. (1871-1872). Op. cit. Pág. 75.

730 BUCHLOH, Benjamin H. D. (1999). Op. cit. Pág. 144.

La tradición de la memoria nos enseña que todo lo recordamos mejor con imágenes, que, para su memorabilidad, han de ser percusivas y emocionalmente potentes y, que se las ha de relacionar y asociar. Aunque en su texto de presentación del Atlas, Warburg hace mención de la dualidad Apolo-Dioniso nietzscheana, las imágenes más percusivas con las que trabaja, y a las que más atiende, terminan siendo las más relacionadas con lo dionisiaco⁷³¹. Posteriormente la denominación “dionisiaco”, irá modificándose, hacia la más asiática de lo demoníaco o lo monstruoso⁷³². Pero Nietzsche mismo señala ya, una transgresión de esa dualidad Apolo-Dioniso en el drama de Eurípides. Entre las ideas frías y paradójicas de la contemplación apolínea y el embelesamiento de la exacerbación de las emociones dionisiacas⁷³³, están las ideas y emociones, frente a las otras ideas imitadas de forma sobremana realista, aunque no sean artísticas del todo en el drama euripideano, sino más bien, en un socratismo estético⁷³⁴.

El conocimiento de la anatomía de las emociones, permitiría generar ámbitos artificiales con intencionalidad exclusivamente mercantil y política como, entre otras, la paradójica de crear el goce de blanquear conciencias coleccionando arte políticamente comprometido.

Llegamos, al fin, al último de los tres tipos de culturas, según Nietzsche, es decir; socrático, artístico o trágico. Abordamos pues, el tipo trágico, cuyo término, que se le antoja atrevido al pensador, lo utiliza para designar una cultura que se diferencia en la sustitución de la ciencia, como meta más alta, por una sabiduría imperturbable a la imagen total del mundo, y que, presenciando esta visión, trate de abrazar compasiva, el dolor eterno, reconociéndolo como propio⁷³⁵. Y no podemos dejar de tener presente aquí, la trágica (válganos la palabra en el contexto) imagen del pensador abrazado al caballo en Turín, abismado ya hacia un final de su insalubridad mental, que no contó con la suerte de una recuperación, con la que si contó Warburg.

731 Como señala Warburg en las notas para la introducción a “Mnemosyne” de 1929: “Es en la zona de los arrebatos en grupo orgiásticos donde debemos buscar el sello que la memoria imprime a los movimientos expresivos de los arrobos extremos de la emoción, en la medida en que se puede traducir en lenguaje gestual”. WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Edición de Fernando Checa. Pág. P. 138. O bien; GOMBRICH, E.H. (1970). Op. cit. Pág. 230.

732 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). Op. cit. Pág. 138. Ver Cap. 3; “Atlas de círculos, órbitas e influencias...”

733 “...Prolongar la duración del sueño”, hacerse “sonámbulo de día”, sanar de la inmovilidad mortificante por “necesidad de gozar tras un largo período de privación e impotencia”: en suma, un “tiempo de abril” marcado por la “embriaguez de la curación”, algo así como una danza libre del pensamiento” DIDI-HUBERMAN, Georges. (2010). Op. cit. Pág. 78 (las comillas corresponden a citas de Nietzsche en dos referencias: en “El origen de la tragedia” (NIETZSCHE, Friedrich (1871-1872). La referencia al sueño y a la embriaguez como analogías de lo apolíneo y lo dionisiaco. Págs. 21-22), pero sobre todo en “La Gaya ciencia” (NIETZSCHE, Friedrich (1882) “para que inmediatamente seamos sorprendidos por el espíritu y la fuerza del sueño, y ascendamos por los caminos más peligrosos con los ojos bien abiertos (...) ¡Nosotros, los sonámbulos de día! ¡Nosotros los artistas!”. Págs. 383-384). Observábamos, sin embargo, en el capítulo seis, que Gombrich señalaba cierta adhesión de Warburg, hacia esta tendencia de Nietzsche de valoración de lo onírico. Probablemente a Gombrich le interesara, en el caso, aferrarse sobre todo a la adhesión más verosímil de Warburg hacia Freud, así como a las auto-imposiciones que suponemos, disciplinaban al psichistoriador para conservar su lucidez, de la última etapa de su pensamiento.

734 NIETZSCHE, Friedrich (1871-1872). Op. cit. Págs. 86-87.

735 *Ibidem*, págs. 118.

11.c

Artistas entre lo capilar y la intimidad

En la línea de este capítulo, dentro de las ideas de lo que es entretenimiento, entendemos que la estética Pop, al menos en términos generales, es la estética de trabajar con las experiencias ligeras y frívolas. Polke, utilizando la estética pop, resulta todo menos ligero. En su obra, cuando utiliza sus famosos punteados; los puntos de Benjamin Day, o puntos de benday⁷³⁶, la textura del plástico pop no resulta tan lisa. Siempre es producto de imperfecciones, como si la miráramos con lupa. Una textura mirada en un microscopio siempre va a contener gestualidad, aunque las imágenes que se reproduzcan con ellas, sean como diría Vila-Matas en su libro, “Aires de Dylan”; “infraleves”. Levedad forzosamente impuesta a la subjetividad, después de la guerra. Banalidad, como anestesia psíquica reivindicada por Richter, llegando a afirmar que “la fotografía amateur más banal es más bella que la pintura más bella de Cezanne”. Esta anomia, manifiesta en su Atlas, y en la mayoría de los trabajos con aspecto externo de archivo burocratizante, parece comenzar a aceptar la historia, para dismantelar la armadura creada por necesidad de esconderse de ella en forma de represión psíquica, hacia 1964-65. Cuando Richter, conseguiría saltar dicha barrera, año en que comienza a introducir en sus Atlas imágenes de víctimas de un campo de concentración⁷³⁷. Polke, en cambio, no lo hace hasta los ochenta, entonces es cuando comienza a pintar su serie de “Watchtowers”.

Isidoro Valcárcel Medina (España, 1937) no es un artista fácil de encasillar, pero desde luego, parece conocer bien el frágil juego de equilibrios entre la actividad artística y la vida cotidiana. Él mismo manifiesta que su fuente de ingresos siempre ha sido su micro-empresa de reformas, y es desde ella, y en calidad de trabajos de este tipo, y con este precio, como facturó su trabajo de nueve días de pintar de blanco, con un pincel de acuarela, una pared blanca en el Macba en 2006. Este particular trabajo nos invita a una reflexión relevante, creemos, entorno a “El capital”. Una reflexión que haremos en un margen del trabajo de este artista, aunque no podemos implicarlo directamente, ya que no sabemos si estaría de acuerdo con lo que va a expresarse. Aunque suponemos que sus ideas, son al menos cercanas a ello ideológicamente. Abordaremos aquí, la sección tercera; “producción de la plusvalía absoluta”, en su comienzo. Allí, Marx parece distinguir el trabajo humano del animal, con el ejemplo de las celdillas de las abejas, y partiendo de la premisa de la obtención de un “resultado que existía ya al comienzo del mismo en la “imaginación” del obrero “en forma ideal”⁷³⁸ y dentro del mismo párrafo, Marx incluye, unas líneas después;

⁷³⁶ Benjamin Day; ilustrador e impresor que en 1878 inventó y comenzó a utilizar este método para imprimir sombreados.

⁷³⁷ BUCHLOH, Benjamin H. D. (1999). Op. cit. Págs. 143/145.

⁷³⁸ MARX, Karl. (1867) Op. cit. Libro Primero. Tomo primero. Pág. 242

Además de esforzar los órganos del trabajo, se requiere del obrero, durante todo el trascurso del trabajo, la voluntad orientada a un fin, la cual se manifiesta como atención. Y tanto más se requiere esa atención cuanto menos atrayente sea para el obrero dicho trabajo (...) cuanto menos, pues, disfrute el obrero de dicho trabajo como de un juego de sus propias fuerzas físicas y espirituales⁷³⁹.

Aquí pues, nos encontramos con un cuestionamiento que es habitual en la crítica que se realiza a la obra de Marx. La famosa cuestión de “¿cuál es el valor de la hora de trabajo de Karl Marx?”, referida a su simplificación de las cualificaciones del trabajo a términos cuantificables. Lo abordaremos por el camino de la cuantificación del disfrute de los sentidos durante el trabajo. Si ponemos el ejemplo de un encargado de prototipar modelos de maletas para una industria, y es un trabajo con el que dicho encargado, disfruta, a la manera de decirlo que utiliza Marx, el trabajo de esa “imaginación en forma ideal”, nos parecerá tanto o más “reconcentrado” cuanto más interés tiene el trabajador en esta tarea. Está claro que el pensamiento de “El capital” se complejiza lógicamente, llevado al día de hoy. Pero la pregunta que nos formula es; ¿en qué pensaba el artista mientras estaba esos ocho días pintando la pared de blanco con un pincel fino? Y creemos que es allí donde reside el cuestionamiento de “disfrute de los sentidos”. Espacio que, lógicamente, no podemos habitar, de no ser el propio artista. Lo que, si podemos atender, es a la cuestión de la falta de mención en Marx sobre la atención requerida en el proceso de “imaginación en forma ideal”, a pesar de que dicho proceso, creemos, debe considerarse trabajo, y está mencionado en el mismo párrafo. Está claro que la finalidad de la mención, de ese modo, es llegar al concepto de la alienabilidad del obrero en un trabajo rutinario. Ya hemos visto críticamente, esta idea asignada a las tareas rutinarias de las mujeres en Freud, en el comienzo del capítulo siete. En cualquier caso, de regreso a Isidoro Valcárcel Medina y su micro-empresa de reformas, está claro que el contraste entre el trabajo intelectual y el trabajo manual, y las consideraciones de precio de fuerza de trabajo resultantes, son parte importante del discurso teórico, que nos parece implícito en su práctica. Parecido trabajo, resulta la performance “A life (Black and White)” (2001), proyectada por Nedko Solakov (Bulgaria, 1957), en la que dos personas van pintando constantemente las paredes del espacio expositivo; una pintando de negro y la otra de blanco.

En 2007, Isidoro Valcárcel Medina, participa en el mismo centro Macba, de la exposición “Teatro sin teatro”. Es desde esta noción de teatro, una vez más utilizada en este capítulo, como Valcárcel Medina cuestiona la naturaleza del hecho artístico de re-presentar lo ya representado. De eso se trataría, en obras como su exposición retrospectiva “Ir y venir” de 2002, durante cuya itinerancia iba modificando el orden de registro administrativo de fichas, de los tres grandes archivadores móviles que la componían. En “El envés de la ortoescritura. Instilando el idioma”, de 2009, invitaba al público a visitar la cámara acorazada del Instituto Cervantes, que había sido la del Banco Central, y a abrir las puertas de cada una de sus cajas de seguridad, para encontrar fragmentos de poemas del propio artista, en general reivindicativos de la libertad creativa y de pensamiento.

⁷³⁹ MARX, Karl. (1867). *El capital*. Libro 1. Tomo 1. Pág. 216. En este caso, excepcionalmente, hemos acudido a la traducción de la edición de Siglo XXI, no consignada en la bibliografía. La traducción es de Pedro Scarón, y es utilizada aquí, por ser menos vehemente en la enfatización, que la de Vicente Romano García. En esta última, el traductor utiliza los términos ...“voluntad conciente del fin, que se manifiesta como atención, atención que deberá ser tanto más reconcentrada cuanto menos atractivo sea el trabajo para el obrero”. Creemos que la utilización del término atención dos veces seguidas, previa a la utilización del término “reconcentrada”, es excesiva.

Es Jean-Luc Godard (Francia-Suiza, 1930), quién confía en que las imágenes tendrán más fuerza cuanto mayor distancia exista entre ellas, y las realidades que las sustenten. En la práctica, este ejercicio puede conseguirse tanto en una imagen fija o en una secuencia cinematográfica. El cineasta de la *Nouvelle Vague*, es un protagonista en la exposición “Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?”⁷⁴⁰. El concepto es el de la propia exposición; crear relaciones entre imágenes heterogéneas, y su sucesión en el tiempo. En sus “Historie(s) du cinema”, Godard hace un repaso por toda su filmografía, que es a la vez, un repaso por la historia del cine y un recorrido por la memoria. En la serie de filmes, llega a decir que el cine es el único lugar donde la memoria es esclava⁷⁴¹, y que es por ello, por lo que es industria de escapismo y diversión. Allí también, comenta: “La imagen es la primera forma de redención; y escuchen bien, me refiero a redención de lo real”, lo dice, aunque su imagen es más bien; cine.

La obra de John Baldessari (California, 1931), tienen siempre también, alguna referencia cinematográfica. Desde el principio, su trabajo se relaciona con la idea del coleccionista de imágenes, y con montajes. En su “History with 24 versions”, de 1974, repite cuatro fotografías con texto, alternando su orden, de manera que desestabilice cualquier intento de narratividad. A partir de la década de los ochenta utiliza fragmentos de fotogramas o de fotografías, de manera que resulte imposible cerrar cualquier significancia, dejando de lado la utilización del montaje.

El trabajo de Joseph Grigely (Estados Unidos, 1956), si lo consideramos dentro del grupo de artistas que trabajan con formatos de archivo, toma una cierta distancia por el hecho de utilizar, al tiempo, un particular modo de apropiacionismo. Habiéndose quedado sordo desde los diez años, desde 1994 el artista colecciona y compone, personales montajes con las anotaciones en papeles de diferentes tipos, que ha utilizado para su comunicación habitual. De este modo crea conjuntos titulándolos “Untitled conversation”, y anteponiendo a ello la cantidad de diferentes diálogos compilada, en general, con signos similares. Asimismo, su obra “White Noise” (2000), remite a una contradicción de términos plasmada en un gran montaje de notas sobre papeles únicamente blancos.

Francis Alÿs (Bélgica, 1959), afincado en México, aborda en su trabajo la duración bergsoniana desde varios frentes. Por un lado; en sus piezas “The Green Line” (Jerusalén, 2004) y “Paradox of the praxis I (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)” (1997). En esta última, arrastraba un bloque de hielo por las calles de México al tiempo que el mismo se derretía. Esta temática referida a la duración, remite directamente a ese desgaste del que nos habla Marx, (aunque Marx, lo hace aclarando que deja de lado el desgaste moral). Cómo el capital fijo pierde su valor de uso; “que es la parte del valor que el capital fijo, al usarse y consumirse, va transfiriendo poco a poco al producto”⁷⁴². La otra temática que aborda Alÿs, que referimos en atención a la duración, puede verse en obras como “The Liar, the Copy of the Liar” (1994), en la que un cuadro es reproducido, lo más fielmente posible, por varios artistas o artesanos, exponiendo el resultado en una suerte de recorrido rítmico, en el que destacan, como matices armónicos, los pequeños detalles del actuar personal de

740 “Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?”. MNCARS. 26 de noviembre de 2010 al 28 de marzo de 2011. Comisariada por Didi-Huberman. El comisario destaca además, en las entrevistas, el carácter especial de este museo de recoger los contextos documentales de las piezas como única manera de atender a los relatos que las obras generan. Borja-Villal en entrevista en Babelia (suplemento de “El País”) 16 de diciembre de 2017.

741 La asociación en su idioma original tiene que ver con el sentido de “master” y “slave” de los carretes de las cintas de filmar.

742 MARX, Karl. (1885). Op. cit. Libro segundo. Pág. 206.

cada copista. Igual sentido rítmico, que el de la mencionada Cecilia Edefalk, en el capítulo anterior, remitida al mismo ya las copias de retratos eran de la misma artista. Si evaluamos el sentido de ritmo con conciencia de duración, expuesto para la experiencia del espectador, podemos incluir aquí a Joseph Beuys (Alemania 1921-1986). Dentro de sus últimas propuestas, la instalación “Palazzo Regale” (1985), cabe dentro de nuestra acotación, y tal como estaba expuesta por primera vez, en el Museo di Capodimonte, en Nápoles, invita a pensar claramente en un aspecto de legado con intención memorialística. En este sentido, el uso del dorado, tendría esa intencionalidad, del mismo modo que en James Lee Byars (Estados Unidos 1932-1997), con quien se le conoce afinidad y amistad plasmada en correspondencia bien documentada.

Janet Cardiff y George Bures Miller (Canadá, 1957 y 1960), trabajan espacios de vivencias donde el espectador suele habitar un lugar en el que lo que ocurre ha sido especialmente planificado. A través de recursos al teatro, al vídeo, a las artes plásticas y especialmente al sonido, esta pareja de artistas, que es pareja en su vida real, convierte parte de su cotidiano, en creación. En ocasiones describen cómo ella presenta material fotográfico de los padres de él, en un orden diferente al habitual, y el modo en que la discusión posterior es material de trabajo. Aunque son varios los artistas que trabajan con sus parejas de este modo, este dúo hace especial uso del material del pasado, dotándolo de nueva vida, y a la vez otorgándole una cierta poética de la nostalgia, como en “Lost in the memory palace” (2014). Para Documenta XIII, realizaron una pieza exclusivamente sonora y reminiscente en un parque; “Forest, For a Thousand years” (2012). La referencia a los oficios que han caído en desuso, y al pasado infantil, se reflejaba también en la pieza “El hacedor de marionetas” (2015), instalada en el Palacio de Cristal del Parque del retiro de Madrid.

Stan Douglas (Canadá, 1960) trabaja fundamentalmente el video, aunque en algunos casos, como su serie de fotos sobre Detroit (1998-1999), utiliza la fotografía como recurso para plasmar, además, la quietud de la falta de vida que creó allí, la huida de la industria. “Overture” (1986) es, en cambio, una instalación con fragmentos de película de la empresa Edison, de 1899 y 1901, en la que la cámara estaba montada sobre locomotoras pasando por túneles, y sobre la que suenan fragmentos de textos de Proust “sobre el estado de seminconsciencia entre el despertar”. Se trata de secuencias repetidas indefinidamente, que nos invitan a encontrar los enlaces, al modo de las entradas y salidas de los túneles, o al modo de los despertares proustianos. “Vivimos en el residuo de esos momentos”, y refiere el artista, a aquellos en los que la historia decidió un camino en lugar de otro, explicando trabajos como “Journey into fear” (2001) o “Details from inconsolable memories” (2002), en los que superpone diferentes diálogos a películas, invitando a atender a cómo ha ido cambiando de manos el poder⁷⁴³.

Pierre Huyghe (Francia, 1962), es identificado con facilidad al relacionarlo de inmediato con la imagen de su pieza “Untitled 2011-2012”, expuesta en Documenta 13, donde una escultura femenina que yace descansando, tiene la cabeza cubierta por un panal de abejas. Su trabajo deja siempre una huella mnémica, que parece deliberada, por lo inabarcable de su multisignificancia. Al incidir en la narrativa de los materiales con los que trabaja, entre los que destacan los orgánicos, las lecturas de su obra poseen diferentes temporalidades, que dan cuenta de su emprendimiento del trabajo de aprendizaje de los lenguajes de cada material. En su obra “The third memory” (2000),

743 VV.AA. (2010). *Art Since 1900. Volumen 2 “1945 to present”*. Pág. 702.

pieza con especial interés en este trabajo, el artista trabaja con la idea de recuerdo e interpretación, mediante la participación de John Wojtowicz, autor del robo a un banco en Brooklyn, en 1972, que inspiraría la famosa película “Tarde de perros” (1975). Como los hechos reales habían sido presenciados por los medios de comunicación, y Al Pacino, había solicitado esta documentación, para realizar su papel en la película, John Wojtowicz, al interpretar el papel como actor, de lo que había protagonizado en la realidad, utilizaba a su vez el recuerdo revivido una vez más, que había sido seguramente, producto de muchas reactivaciones a lo largo de su vida. La instalación consta de documentación de prensa y de televisión, seleccionados de archivo, así como de una doble proyección, trabajo del artista. John Wojtowicz, esforzándose en reproducir una historia que, entendemos, ya no es del todo suya. El título alude pues, a las tres historias: la del acontecimiento real, la de los documentos de medios de comunicación, y la de la película; ficción, en sus dos versiones.

Philippe Parreno (Argelia, 1964), que en ocasiones ha trabajado con el artista anteriormente mencionado, trabaja construyendo experiencias al modo de los palacios de la memoria. En su exposición en el Palais de Tokyo, en 2013, convierte a todo el edificio en una enorme instalación sonora y visual. Un piano parece estar a la espera del espectador, tocando solo, es decir, al modo de las antiguas pianolas, puede verse hundirse las teclas correspondientes al sonido. Se trata de un bucle sobre una interpretación de “Petrushka”, de Stravinsky. Destacaremos especialmente su estudio del comportamiento natural, con bioreactores, que descubren patrones de comportamiento en los límites de anticipación, experiencia y memoria.

Atendamos ahora a dos artistas relacionados con la idea de protección a la infancia, plasmada en el panel 76 del “Atlas Mnemosyne”. Los espacios para el juego, relacionados con la imaginación y el desarrollo durante la infancia, son punto de interés en Mike Kelley (Estados Unidos, 1954-2012). En su obra “More Hours Than Can Never Be Repaid” y en “The Wages of Sin” (1987), re-analiza la experiencia de haber crecido durante los '50 y '60 en una familia católica de medio-oeste americano. Con el ensamblaje de muñecos cosidos y con la utilización de los mismos, así como en sus habituales montajes, donde se “delimitan” zonas con juguetes, analiza la sensación de culpa que aparece dentro de las relaciones en las que se cree que se da mucho y se recibe poco a cambio. Paul McCarthy (Estados Unidos, 1945), por su parte, también reflexiona sobre el imaginario infantil y la culpa, aunque su estética sea desde lo abyecto. En su trabajo no duda en utilizar en abundancia; el ketchup como sangre, la mayonesa como semen y el chocolate como caca. Tampoco duda en destacar personajes de las narraciones más conocidas para pequeños, como Pinocho o Blancanieves, incluso lo hace en sus representaciones más similares a las de Disney, con connotaciones sexuales y siempre dentro de una estética catártica. Siempre en relación a la experiencia temporal de habitar una instalación, como en “SW Nieve Blanca” (2013). La relación de la crueldad con la sexualidad es tema de atención de Freud, como factor latente en los sueños⁷⁴⁴. Y también del escritor norteamericano E. L. Doctorow cuando señala lo desprovista de culpa que encuentra la crueldad, que entendida desde la psicología del personaje, y lo sufrido tras la condena en la silla eléctrica a sus padres, refiere a dicha crueldad como “lo que mueve

744 FREUD, Sigmund. (1899-1900). Op. cit. pág. 332. Mencionando “los peligros del comercio sexual con personas de baja condición.”

el jugo de nuestras entrañas⁷⁴⁵". La inclusión de estos dos artistas en este capítulo, que podrían pertenecer más ajustadamente a otros, si no considerásemos la experiencia temporal que suponen sus instalaciones, tiene que ver con la reflexión sobre las ideas metafísicas perpetuadas en ciertas fábulas. De las mismas que hablaba Artaud, en su Teatro de la crueldad "que por su misma atrocidad y energía muestran su origen y su continuidad en principio esenciales⁷⁴⁶". Paul McCarthy señala a Disney como "arquitecto de sueños malignos", apuntando a lo que subyace debajo de la "fina película visual" que suponen los reiterados personajes animados del imaginario infantil⁷⁴⁷, y que serían el recurso de protección contra lo abyecto, que nos superpusieron en la infancia, analizado desde la madurez. Del mismo modo, las horas de amor progenitoras, imposibles de pagar referidas por M. Kelley, se trata de estudios de la memoria de nuestra infancia. La protección de la infancia es, como comentábamos, otro motivo del Atlas warbурgeano, y como vemos, temática imperecedera, para el arte.

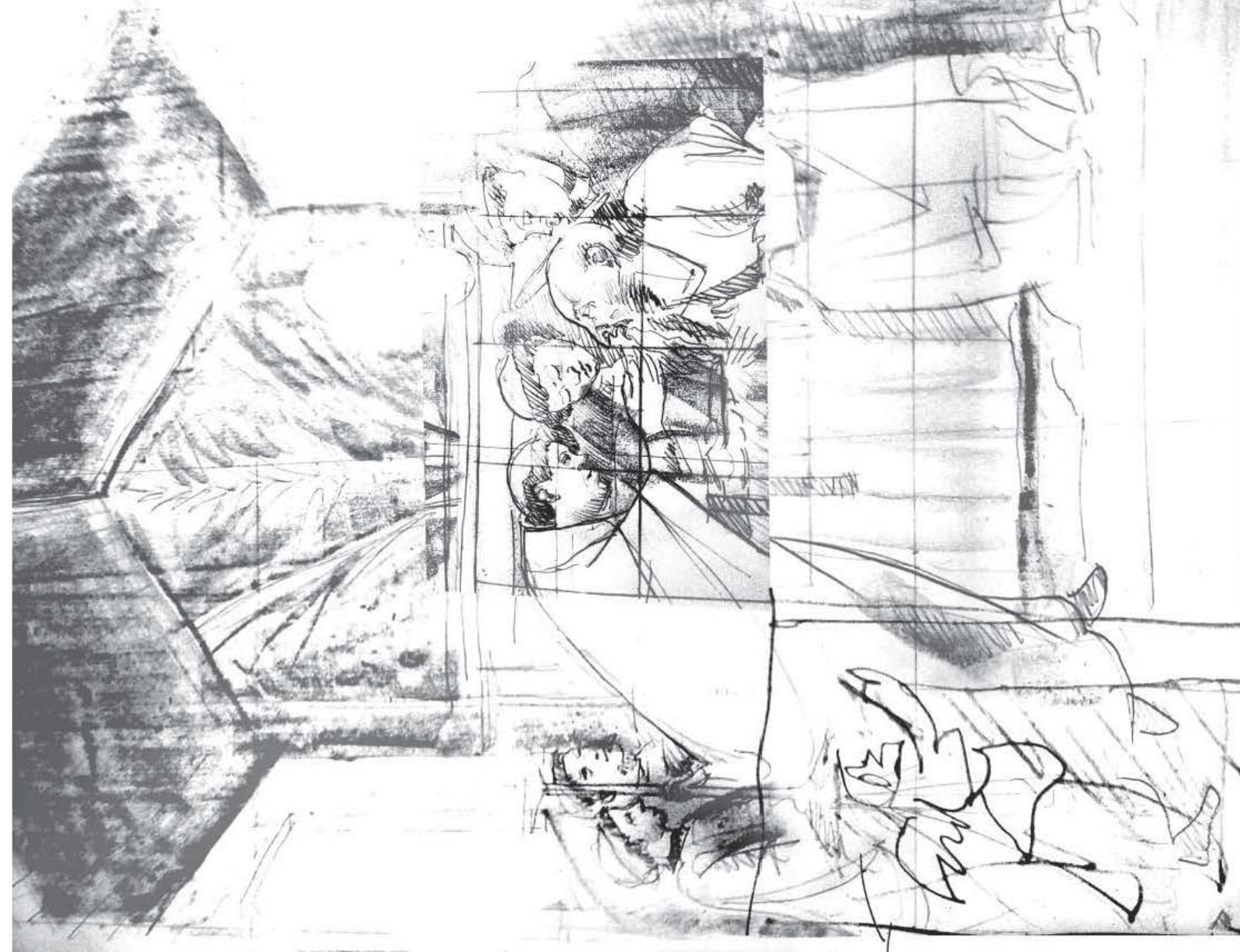
Finalmente consignaremos aquí, el trabajo de Dominique Gonzalez-Foerster (Francia, 1965). Su trabajo de crear espacios de estancia como "Invernaderos Cálidos" (Madrid, 2014), y "Pynchon Park" (Lisboa, 2016), cuya disposición en dos plantas remite al trabajo "Faust", que estudiaremos en el siguiente capítulo, y crea experiencia de contemporaneidad dilatada en su apreciación, tanto como, a nuestro modo de ver, en el recuerdo de las mismas.

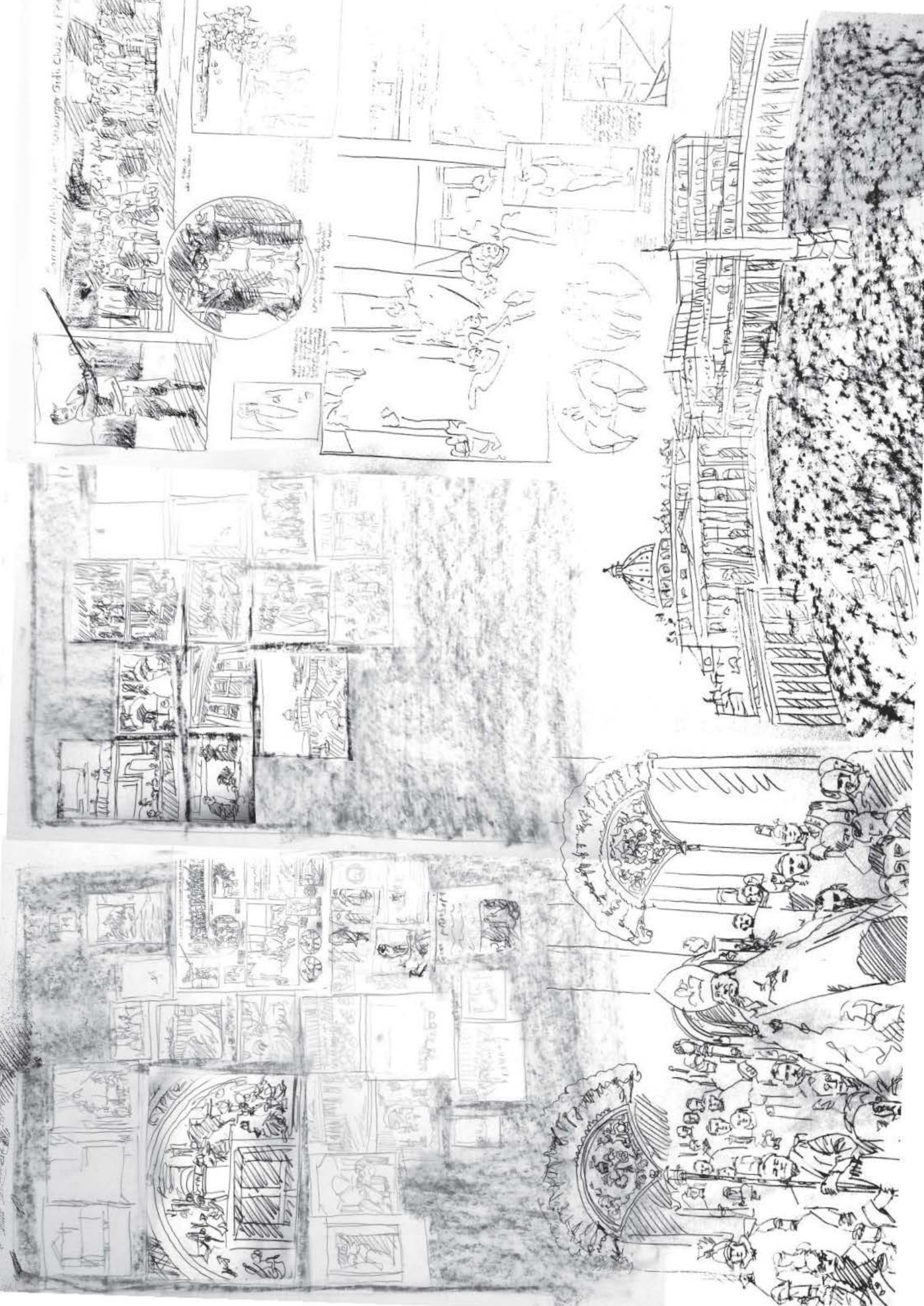
Javier Codesal (España, 1958), como videoartista que genera experiencias de temporalidad similar a las recién mencionadas, nos interesará especialmente en su último trabajo expuesto; abordando narraciones míticas y o religiosas desde enfoques puramente culturales. En "El evangelio en Granada (Meta)" (2019), elabora un acercamiento muy personal y no religioso, a los relatos del "Nuevo Testamento", dentro del contexto ya abordado en su trabajo de la violencia en la historia reciente de Colombia.

745 DOCTOROW, E. L. (1971). *El libro de Daniel*. Pág. 221. Se trata de la narración de los hechos de los hijos de Ethel y Julius Rosenberg, condenados a muerte por supuesta traición comunista a la patria en EE.UU. en 1953. "...no encontré allí mi enseñanza grabada, ni huella alguna de la crueldad, la creencia y siempre es la crueldad, lo que mezcla las lágrimas de nuestros ojos, el aire de nuestros pulmones, los jugos de nuestros orgasmos..."

746 ARTAUD, Antonin (1938). Op. cit. Pág. 105.

747 Entendemos que McCarthy utiliza la catarsis de modo crítico con las actuales sociedades de adultos infantilizados, y que no funcionan del mismo modo en Norteamérica que en París, donde su obra "Tree" de 2013, que imitaba un árbol navideño de 25 metros con forma de consolador anal, fue desactivada ante la "vista gorda" de las autoridades locales.





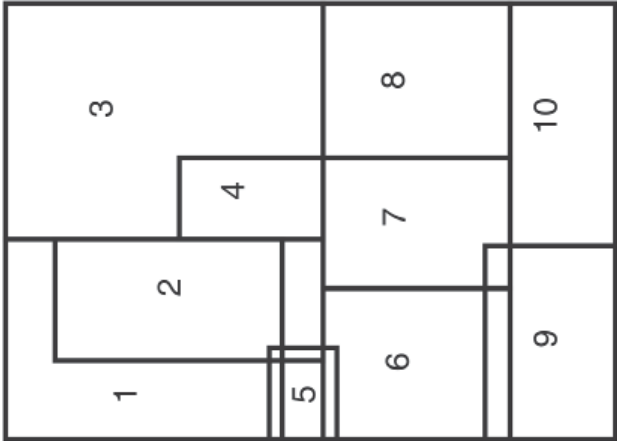


Figura 12
Paneles 77 a 79

- 1- Medea. Eugene Delacroix. Pintura, 1838. Lille, Musée des Beaux-Arts. (Panel 77)
- 2- La campeona de golf Erika Sellschopp. Fotografía de época. (Panel 77)
- 3- Última comunión de San Jerónimo. Sandro Botticelli. Pintura, 1495-1500. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. (Panel 79)
- 4- Versión muy simplificada de: Spes. Giotto. Fresco (grisalla), hacia 1305 Padua, Capilla de Arena. (Panel 79)
- 5- Firma de los tratados de Letrán por Mussolini y el papa Pío XI. Roma, 11-2-1929. Fotos de agencia Londres. Instituto Warburg. En medio, Gasparri, a la derecha, Mussolini. Foto: Agencia Eugenio Risi, Roma. (Panel 78)
- 6- Dibujo del panel 79 completo.
- 7- Dibujo del panel 78 completo.
- 8- Reportaje gráfico del Hamburger Fremdenblatt n.º 208, edición vespertina del 29-7-1929, p. 9. (Panel 79)
- 9- Misa solemne consecutiva con la firma de los tratados de Letrán, Roma, 12-2-1929. Fotos de agencia. (Panel 78)
- 10- Multitud en la Plaza de San Pedro. Roma. (Panel 78)

12. Capítulo XII

12.a

La memoria sobre el hoy y sobre el mañana

*Huella como gesto que late. Memoria que parpadea.
La marca convocada, la reminiscencia en donde yace el síntoma⁷⁴⁸.*

*Nos sentamos a mirar las últimas luciérnagas apagarse⁷⁴⁹
claridad sobre lo que en el fondo siempre era el mismo puñado de poesía;
el amasar de las mismas cantidades homeopáticas de saber⁷⁵⁰.*

Un creador, ya de ideas, ya de imágenes, experimenta en general, por momentos, el sentimiento de que su creación es una herramienta. Como persona que habita una temporalidad precisa, cree en general en que su trabajo tenga utilidad futura. Hemos visto que cada persona percibe su presente de un modo en que su propia memoria es partícipe. La utilidad mencionada, es común debate en el que participan las ideas de memoria individual y colectiva.

En ocasiones, como las particulares circunstancias históricas que vivía Warburg durante la creación de los paneles que protagonizan este capítulo, la experiencia presente parece invitar más bien, a algún tipo de “anti-creación”. Muchos artistas y escritores en estos casos, a veces en arrebatos y a veces en modo premeditado, destruyen su obra pasada. En otros casos se inventan o re-inventan nuevas maneras.

De regreso una vez más, al manifiesto del “Teatro de la crueldad”, en sus comienzos, Artaud destierra toda posibilidad de expresión fuera del espacio, aunque luego parece querer crear una idea particular del tiempo y el movimiento, en su segundo manifiesto, como vimos⁷⁵¹. En su caso, puede tratarse del motivo que lo llevaría a centrarse tanto en el dibujo, que, al no poseer dominio técnico, da buena cuenta de su intimidad, y resulta un legado que, intencionalmente, según Derrida, tendría el destino cruel de no pertenecer a la Historia del Arte⁷⁵². Lo haría como para desligarse de las filiaciones a las que ésta suele abocar. Minar la Historiografía, tanto como quería minar sus propias herencias filiales.

748 RANCIÈRE, Jacques. (2006). *El inconsciente estético*. Pág. 97: “Es en las particularidades de la pincelada pictórica donde refutarán silenciosamente la anécdota figurativa (...) donde ellos buscarán la eficacia del inconsciente, concebido como la estampa de una verdad innombrable o el choque de una fuerza del Otro.”

749 Refiere a la imagen en DIDI-HUBERMAN, Georges. (2009). *Supervivencia de las luciérnagas*. Una imagen tomada por este autor, de un texto cineasta Pier Paolo Pasolini (Italia, 1922-1975), que evoca la fugacidad de la luz, entre otras cosas, como metáfora.

750 Refiere a la recomendación de Adam Smith sobre el proporcionar conocimiento a los trabajadores, pero solamente en dosis homeopáticas.

751 ARTAUD, Antonin (1938). Op. cit. Pág. 141.

752 HOLLIER, Denis (2012). Art. “El caso Artaud: parte II, en caso histórico”, en VV.AA. (2012). *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*. Pág. 237. Tras la lectura de Foucault de “Historia de la locura en la época clásica” (1961), Derrida apunta que Artaud lanzaría sus dibujos apuntando al tiempo de desciframiento de estructuras históricas, a modo de misiles contra la Historia del Arte; “Ese momento está tanto más ausente de nuestra memoria cuanto que no está en la historia” DERRIDA, Jacques. (1965). “La palabra soplada”, en DERRIDA, J. (1965). *La escritura y la diferencia*. Pág. 234.

Joyce, por su parte, en su poema “Gas de quemador⁷⁵³”, alude al acto religioso de los miércoles de ceniza en los que el sacerdote impone la cruz de ceniza, sobre la frente de los fieles, con las palabras “*Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*”⁷⁵⁴. En el poema realiza un inventario imaginario de todo lo que ha impreso en su vida con arrepentimiento, y con conocimiento del “daño” ocasionado por el invento de Gutenberg, y del desarrollo tipográfico, como también destacaría McLuhan. Joyce había visto en Giambattista Vico⁷⁵⁵, y en su teoría de los *ricorsi*, según lo que luego desvelaría el estudio de Caponigri; que la estructura temporal de la historia no debe ser vista como algo lineal, sino contrapuntístico. Que la historia ha de ser trazada a lo largo de un número de líneas de desarrollo. O sea que toda historia es contemporánea o simultánea; hecho que se da, añadiría Joyce, en virtud del lenguaje mismo, depósito simultáneo de toda experiencia⁷⁵⁶.

Warburg propone el estudio de supervivencias, que advienen en imágenes, algo que exige de nosotros, más que una Historia del Arte, al estudiarlo, una capacidad de contemporaneizar todos los momentos. Parece invitarnos a hacerlo desde la óptica nietzscheana de la genealogía de las semejanzas, del modo que luego también, apuntaría Foucault, de “captar la historia en la totalidad”, “en su movimiento continuo⁷⁵⁷”, se trataría de observar imbricaciones de cosas heterogéneas⁷⁵⁸.

Como casos que comentábamos recientemente, se trataría en este caso de una re-inventación de maneras de crear, llevada por el desconcierto en el que se habita en el momento creador. Aquí, el punto de partida es lo “circular” en sí. Y en ese sentido, iremos otra vez, con palabras semejantes al primer capítulo, a la idea que trata el segundo; el espacio de recorte entre la naturaleza y la cultura dónde se produce la supervivencia de lo primitivo, entre las manifestaciones pulsionales y las fórmulas simbólicas, entre la “estilización de la energía” y la “figuración de la exuberancia vital⁷⁵⁹”. Vista hoy día, estos primeros escritos del pensamiento deleuziano, se nos aparecen como ingenuos, quizá no solamente por la época. En cualquier caso, dan buena cuenta de su admiración por Bergson.

Una sociedad que constriñe, que persuade o incluso fabula. Solamente se sirve de su modo circular para romper el círculo, de igual modo que la memoria se servía del juego circular excitación-reacción para encarnar imágenes. Y ¿qué es esta emoción creadora sino precisamente una Memoria cósmica⁷⁶⁰?

753 JOYCE, James. (1882-1941). Poema “Gas de un quemador” (1912). Trad. del fragmento: José Antonio Álvarez Amorós. “He de quemar ese libro con la ayuda del diablo / Entonaré un salvo mientras lo veo arder / Y guardaré las cenizas en una urna de una sola asa (...) / Y sollozando junto a mi imprenta / Mi horroroso pecado confesaré / Mi capataz (...) y su devoto pulgar estampará una cruz / Memento homo sobre mi trasero.”

754 Trad.: “Recuerda, hombre, que eres polvo, y que al polvo regresarás”.

755 Abogado y filósofo de la historia (Nápoles, 1668-1744).

756 McLuhan (1962). Op. cit. p. 354. Cita a Robert Caponigri, *Time and Idea: The Theory of History in Giambattista Vico*, Londres. Routledge and Kegan Paul, 1953. Pág. 142. “Y en Vico, el concepto de repetición no puede “ser admitido al nivel del curso de las naciones a través del tiempo”. “La verificación de la previsión establece la historia universal, la presencia total del espíritu humano ante sí mismo en idea. En este principio, el espíritu humano alcanza este supremo ‘ricorso’ en idea, y se posee a sí mismo, pasado, presente y futuro, en un acto que está en completa consonancia con su propia historicidad”.

757 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). Op. cit. Pág. 156.

758 *Ibidem*, pág. 181. “polaridades en amasijo, en montón, arrugadas, replegadas unas sobre otras; “formulas” con pasiones, “engramas” con energías, improntas con movimientos”.

759 *Ibidem*, págs. 211 y 239.

760 DELEUZE, Gilles. (1966). Op. cit. Págs. 118-119. Posteriormente, señala; “La emoción es la génesis de la intuición en la inteligencia. El hombre accede a la Totalidad abierta actuando, creando más bien que contemplando. En la filosofía misma hay todavía demasiada contemplación supuesta: todo ocurre como si la inteligencia estuviese ya penetrada de emoción y, por tanto, de intuición, pero no lo suficiente como para crear conforme a dicha emoción. Por eso las grandes almas, en mayor profundidad que los filósofos, son las almas de los artistas y los místicos (al menos pertenecientes a la mística cristiana, que Bergson describe como actividad sobreabundante, acción y creación en su totalidad)”.

La idea de una “memoria cósmica”, resulta muy de los sesenta. En cambio, lo que no parece haber pasado de moda es la consideración de que no hay belleza apolínea sin trasfondo de lo Dionisiaco. Persiguiendo síntomas en la imagen, buscando confluencias de la imagen física con la psíquica, que nos cautive empáticamente, por la fuerza venida de la larga duración de los símbolos de los que esa imagen, es modo perdurable. Del mismo modo que Joyce trabaja en *Ulises*, como símbolo que vive con intensidad creciente⁷⁶¹. Warburg, vivió en sí mismo después de su internamiento, el experimentar de ideas fugitivas, “esas supervivencias demoníacas⁷⁶²”. Esto lo convirtió en alguien quizás especialmente susceptible de retornos de ideas, del mismo modo que el temperamento joyceano. Algo parecido a lo que hemos descrito en segunda intempestiva Nietzsche⁷⁶³.

Las experiencias de cada creador, como decíamos, en ocasiones le invitan a algún tipo de “anti-creación”. Puede que también, en algunos casos, lo que en verdad se intente, sea el borrar de la creación, cualquier opción de que esta no parezca objetiva. Aunque “creación” y “objetiva”, se nos ocurran como términos no muy fácilmente conciliables.

Atendemos, pues, a la situación de que, como leíamos en McLuhan, antes de la aparición de la imprenta no existía el concepto de autoría de textos. Pareciera que los medios digitales y el hiper-acceso al conocimiento a través de estos, y las redes sociales, nos estuviesen llevando a una situación comparable. Al menos así lo manifiestan muchos artistas y pensadores en la actualidad. Los copistas o estudiosos de la época de los incunables, realizaban sus “corto y pego”, y sus análisis propios sin intención alguna de que su nombre figure de algún modo. Cennino Cennini (1370-¿1440?) parecía despreciar la fama social, y la identificaba con lo que sería juzgado en el fin de los tiempos, en una negación de la historia, podríamos decir. Evoca la “gloria de otro mundo por los siglos de los siglos amén⁷⁶⁴”, del mismo modo que Bach con su S.D.G.⁷⁶⁵, unas siglas que, el cineasta sueco Ingmar Bergman copiaría igualmente, bajo el texto de los guiones de sus películas.

Es lo contrario en Vasari, como historiador del Renacimiento, como autoproclamado mesiánico medidor de almas que debían ser recordadas⁷⁶⁶, reconduciendo por medio de curiosos olvidos bien seleccionados, las líneas de partición donde fundaba su sentido de la historia⁷⁶⁷.

Podríamos aquí pensar en administrar, de algún modo, la memoria como recurso. Sería atender a qué cantidad de uso del recurso a la memoria, o al archivo, hay por parte del autor, y cuánto por su parte exige éste al espectador o destinatario. Podemos, por ejemplo, ver en qué manera algunos discursos estéticos desnudan su subjetividad en críticas por oposiciones, o por

761 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). Op. cit. Págs. 365, 377 y 381.

762 *Ibidem*, pág. 117.

763 *Ibidem*, pág. 29. “Warburg decía de sí mismo que estaba hecho menos para existir que para “permanecer (yo diría: insistir) como un bello recuerdo”. Tal es el sentido de la palabra “Nachleben”, ese término del “vivir-después”: un ser del pasado no termina de sobrevivir. En un momento dado, su retorno a nuestra memoria se convierte en la urgencia misma, la urgencia anacrónica de lo que Nietzsche llamó lo inactual o lo ‘intempestivo’”.

764 DIDI-HUBERMAN, Georges. (1990). Op. Cit. Pág. 278. Cita a C. Cennini, *Le livre de l'art*. “Cuando usted haya leído y releído a menudo esas cosas y cuando las haya grabado en su memoria, en recompensa de la instrucción que haya sacado de mis escritos, cada vez que mi trabajo le haya sido útil, rezará por mí a Dios misericordioso y todopoderoso que sabe que no he escrito este libro por amor a las loas humanas ni por deseo de una recompensa temporal, que no he ocultado nada precioso o escaso por un sentimiento de celos o reservarme el secreto para mí solo, sino que, por el crecimiento del honor y de la gloria de Su nombre, he querido subvenir a las necesidades y ayudar a los progresos de gran número de hombres”.

765 “Soli Deo Glori” lo que significa, “sólo a Dios la gloria”.

766 DIDI-HUBERMAN, Georges. (1990). Op. Cit. Págs. 90-91.

767 *Ibidem*, pág. 279. “y su ideal de progreso artístico, sería, en particular, olvidar que el manuscrito de Cennino Cennini fue copiado a lo largo del siglo XV (...) Sería olvidar el “negro abismo de visión” que acompañaba, todavía en 1511, al cristó desesperadamente medieval de Dürero”.

analogías vanas. Bordieu trata el aspecto de certificación de validez, con que a veces las referencias son utilizadas⁷⁶⁸, la asociación de referentes en un “discurso de celebración”. Como cuando Proust habla de encontrar bello el vestido de la mujer de mundo, no porque el tejido sea bello, sino porque fue pintado por Moreau, o descrito por Balzac⁷⁶⁹. De este modo distraemos la adjudicación de valor a la obra *per se* y lo hacemos por situarlo en un mundo-referencia en lugar de un mundo-realidad

Ponemos el foco aquí hacia el momento en que Benjamín señalaba como superviviente de los antiguos atlas, el petate o fardo que cargan, como el titán Atlas, los indigentes; con toda su vida hacinada en ellos. Hablamos entonces de construir con poco, utilizando la memoria para mantener superviviente el deseo de pensar. Y pensemos ahora, en el fin de una historia, en una actualización de esa idea. Una temporalidad, que nos inventamos cual ciencia ficción, en las que ya no cabe el recurso a la memoria en general, para sobrevivir en un “pensar”, sino más bien, a veces sólo a través de un fragmento de recuerdo, una parcialidad que de allí de donde surge, en ese mismo lugar, nos permita la supervivencia de ese “pensar” en ese sitio, de ese mismo instante, dentro de ese futuro imaginado. Tanto la memoria voluntaria como la involuntaria, nos parecen a menudo sedentarias⁷⁷⁰, y por tanto condenadas a una erosión. Y el principio de esa erosión podría ser, su localización originaria. Lo que peligraría todavía más, la posibilidad de apelar a ella como conjunto.

¿Cómo es la configuración de la memoria? Al parecer los recuerdos van siendo enriquecidos permanentemente. Supongamos que en un momento un recuerdo adquiriera una consistencia determinada para que podamos decir que está “grabado”. ¿Cuándo “grabamos” un recuerdo?, ¿antes?, ¿después?, ¿mientras?, ¿al recordarlo? Es posible que conformemos un recuerdo en un conjunto absurdamente heterogéneo de “alcos”; tiempos, sensaciones, comportamientos. Constantemente la memoria se afana en brindarnos una suerte de disposición. Una disposición dentro de la que la casualidad sea, quizá, tan solo una de sus posibilidades. Freud interpreta que el sueño es un conglomerado, que a menudo ha de ser fragmentado de nuevo para los fines de la investigación⁷⁷¹. En otro momento del pensamiento freudiano, la fragmentación parece ser más difícil, y el mismo pensador, indica en cambio, que se trata de una argamasa, formada por grandes trozos de materia homogénea, unida por un fuerte cemento. En cualquier caso; “un manantial -tan generoso, como difícil de determinar-⁷⁷²”. En el primer capítulo, nos atrevíamos a intuir que a ratos pareciera que no vamos del presente al pasado, sino del pasado al futuro⁷⁷³. La verdad es que nada sabe la ciencia sobre por qué recordamos determinadas cosas en ciertos momentos. Una de las opciones es la de enlazarlo con la idea del dibujo de las líneas intermitentes de un hilo en el desafío de unir disparidades, creando pequeñas heridas. Hablando de los Zapatos de Van Gogh, Derrida menciona la intermitencia:

768 BORDIEU, Pierre. (1979). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, pág. 49.

769 Ibidem, pág. 50. Cita a Proust en *Pastiches et mélanges*. Gallimard, París, 1947 “Pero la intención del celebrante o del fiel no es la de comprender y, en la rutina ordinaria del culto a la obra de arte, el juego de las referencias ilustradas o mundanas no tiene más función que la de hacer que la obra entre en la circulación circular de la interlegitimación, y así la alusión al Ramo de flores de Jean-Bruegel de Velours ennoblece el Ramo de flores con papagayo de Jean-Michel Picart, del mismo modo que, en otro contexto, la referencia de este último podría servir, puesto que es menos corriente, para dar valor al primero.”

770 CHÉROUX, Clement en (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. DIDI-HUBERMAN et al. (2008), págs. 61-62. También en CANDAU, Joël: (2002). *Memorias y amnesias colectivas*, pág. 2: Cita a Pierre Nora “Porque es afectiva y mágica, la memoria sólo se acomoda con detalles que la confortan; se nutre de recuerdos borrosos, telescopantes, globales o flotantes, particulares o simbólicos, sensible a todas las transferencias, pantallas, censuras o proyecciones.”

771 FREUD, Sigmund.(1899-1900). Op. cit. Pág. 455.

772 Ibidem. Págs. 429-430.

773 DELEUZE, (1966). Op. cit. Pág. 64. Se trataba de una sobredimensionalidad del razonamiento que hacía Deleuze sobre el pensamiento bergsoniano “No vamos del presente al pasado, de la percepción al recuerdo, sino del pasado al presente, del recuerdo a la percepción.”

Como un cordón, cada “cosa”, cada manera de ser la cosa, pasa por el interior y luego al exterior de lo otro. A menudo nos valemos de esta figura del cordón: pasar una y otra vez a través del ojalillo de la cosa, de afuera a adentro y de adentro a afuera, sobre la superficie exterior y bajo la interior, y viceversa⁷⁷⁴.

En la obra de Proust ocurre permanentemente, se alternan momentos de la experiencia vivida del protagonista, con momentos de sus recuerdos y pensamientos. Cuando en “La fugitiva”, todo el desarrollo transcurre narrado desde su memoria y reflexiones, nos parece natural y enlazado, porque es su lectura la que nos ha acostumbrado a sentir naturales esos enlaces. Y posteriormente, en “El tiempo recobrado”, parece salir a la luz. Es la narración de un suceso real, no de un pensamiento; el de la fiesta a la que acude Marcel. Y esta vez es un libro, y no una magdalena, lo que despierta todo un mundo de asociaciones. El autor deja entrever un cierto enlace entre lo que mencionábamos antes como “líneas por debajo” y “líneas por arriba de la tela”. Tal y como Cástor y Pólux acordaron intercambiarse metódicamente; un día en el Olimpo y otro en el Hades, luego de la muerte de Cástor⁷⁷⁵, como comentábamos en la introducción donde ya aparecían estos personajes que, de algún modo parecen no desvincularse del tema de la memoria, así parecemos funcionar en cuanto a nuestro cotidiano. Como narración proustiana; una y otra vez. Vivido el hecho y revivido cotidianamente, como recuerdo⁷⁷⁶.

En el análisis del material psíquico patógeno, Freud descubre una triple estratificación; luego del nódulo y su periferia, es descrito como tercer estrato; el de contenido ideológico, describiendo “un enlace de línea quebrada y de complicadísimo trazado”. Explicado como “dinámico en lugar de morfológico⁷⁷⁷”. Esta idea nos deriva a la coordenada de experiencia temporal, en lugar de la espacial, como memorable dentro de la visualidad, a la que, como referimos en el principio del trabajo, son especialmente afectos los pacientes de histeria. O eso era en 1895, y tal vez debamos hablar hoy día de una visualidad a la que somos especialmente afectos todos y cada uno de nosotros.

Hablamos de la intermitencia. Y no podemos evitar traer, otra vez al recuerdo, esa imagen de las luciérnagas en los textos de Pasolini⁷⁷⁸, como metáfora maravillosa, retomada por Didi Huberman que, a través de Benjamin, con sus “instantes de felicidad” o “solamente algunas veces”, nos da una indicación preciosa sobre el estatuto temporal de las supervivencias. “Semillas encerradas herméticamente durante milenios (...) que han conservado su poder germinativo⁷⁷⁹. La vida y la experiencia, fugaces, en la memoria, encuentran fijación y estabilidad.

La gaya ciencia ya mencionaba aquellos “jardines y cultivos que están ocultos dentro de nosotros”, y que hay que esperar a la llegada de los nietos o sus hijos, para ver alumbrar esa intimidad de sus abuelos. Que Nietzsche señala aquí también, como en su Zaratustra, como menos probable entre padres e hijos, ya que, “a menudo es el hijo el que delata a su padre⁷⁸⁰”. La diferencia

774 VV.AA. (1985). La posmodernidad. Pág. 163. Refiere a J.Derrida “La verdad en la pintura” de 1978.

775 IMPELLUSO, Lucía. (2008). *Mitos. Historias e imágenes de los dioses y los héroes de la antigüedad*. Pág. 40.

776 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2009). Todo el texto en general de esta “Supervivencia de las luciérnagas”, trata el tema.

777 FREUD, Sigmund. (1895). Op. cit. Pág. 193.

778 PROUST, Marcel. (1927). Op. cit. Vol. 7. Pág. 352. “...primero en medio de uno de esos paisajes soñados cuya yuxtaposición cuadrículaba mi vida y donde yo me había puesto, a imaginarla; después, vista desde el lado del recuerdo, (...) pues si nuestra vida es vagabunda, nuestra memoria es sedentaria, y por más que nos lancemos sin tregua, nuestros recuerdos, pegados a los lugares de los que nosotros nos separamos, siguen combinando en ellos su vida cotidiana.”

779 DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). Op. cit. Pág.97.

780 NIETZSCHE, Friedrich.(1882). Op. cit. Pág. 343.

que marca cuando habla de nuestro asombro, entre la antigüedad y lo maravilloso que les resultaba el descanso de las reglas eternas; “¡Perder el suelo firme alguna vez! ¡Error! ¡Estar locos!” como parte del paraíso de la antigüedad, a diferencia de la felicidad fundamental, en que la ciencia descubra que las cosas siguen en pie. También la refiere, con la metáfora de que pisemos tierra firme luego de un naufragio⁷⁸¹. Una metáfora entendida como evolución humana en general, no solo resulta equiparable al proceso de maduración de un individuo, sino que encierra una profunda contradicción; si la analizamos entendida a través de las imágenes del Atlas de Warburg. La pervivencia de ciertas mitologías o narrativas, a pesar de que su aspecto exterior pueda ser un poco diferente, puesta al descubierto, como el hecho de que en la Capella Chigi los dioses arcaicos estén acompañados de ángeles cristianos, no es únicamente percibir los mitos arcaicos y sus narraciones fantásticas entendidos como una cierta eternidad que re-acontece, sino que, además, responde a nuestra primitiva necesidad de que nos narren una misma historia una y otra vez. Necesidad que es sobre todo intensa y visible en el niño, pero que es inherente a todas las etapas de la vida.

781 *Ibidem*, pág. 373.

12.b

El Atlas más urgente

Paneles 77 a 79

Séptimo ciclo

Se trata de los paneles más estudiados de Warburg. Casi los únicos que poseen bibliografía con cierta profundidad, ya que es mítica, y válganos el juego de palabras en un capítulo que trata justamente de la desmitificación total. También sobre la capacidad premonitoria de Warburg ante el inminente desastre. Y se trata de un mito sobre-significado, el antisemitismo era evidente desde mediados del siglo XIX, antes del caso Dreyfus. El semita era asociado a la masonería, y era objeto de odios multiplicados y/o generados por los medios de comunicación. Existen innumerables pensadores que vaticinaban el desastre⁷⁸².

Las imágenes evocan el tratado de paz, por el que el Vaticano renuncia a sus últimos poderes políticos. Ya en el siglo pasado, en la unificación italiana, había renunciado a su territorio, y ahora conseguiría así, su condición actual de independencia con respecto al Estado Italiano. La interpretación que se deduce de los paneles, es que el tratado fue posible por el hecho de que a Mussolini le era inconveniente diplomáticamente que la Iglesia se estuviese interponiendo entre protestantes y judíos. Aquí el Vaticano es convocado por los poderes, en diferente sentido a lo que había sido su participación solicitada durante el crack del 29, cuando se recurrió a él para que los creyentes recuperaran la fe en el capital⁷⁸³. Notamos así, que su influencia, si bien no era la del Renacimiento, todavía movilizaba intereses.

En nuestros días, seguirán abstrayéndose todavía más la figuración de lo mitológico. El método más actual, según deja notar Adam Curtis en su famoso documental, es el de deificar la propia narrativa, haciéndola así, menos identificable⁷⁸⁴. El Cinquecento se había caracterizado por un traslado de la entidad de lo espiritual, hacia la consideración más humanista, en la que, a la manera quizá que lo había sido en un principio, como describimos en el segundo capítulo, la divinidad no estaba tan diferenciada de lo humano, como se notaba en las reflexiones sugeridas por las imágenes de los paneles que corresponden a los tres capítulos anteriores. Pero ahora, el hombre ya no puede ni debe ser deificado. El vaticinio, confirmado en hechos, hacia la mitad del siglo XX, selló esta afirmación. La exposición “Tratado de paz” en San Sebastián, de 2015. Comisariada por el artista de los Archivos FX, Pedro G. Romero, que introduce oportuna y destacadamente estos paneles, nos muestra claramente, el modo en que cualquier tratado de paz es un acuerdo de rendición. La Iglesia firma un tratado con el Estado, a sabiendas de que con quien va a seguir tratando es con el poder económico.

782 Véase Arnold Dreiblatt en el apartado de artistas de este capítulo.

783 SLOTERDYK, Peter en entrevista en KLUGE, Alexander, (2008). *Noticias de la antigüedad ideológica* DVD2. Min. 36.

784 CURTIS, Adam, (2016). *HyperNormalisation*. Documental, (ver filmografía).

Según Charlotte Schoell-Glass, Gombrich no habría entendido estos últimos paneles. Al parecer, Warburg estaba en Roma cuando el tratado de Letrán fue firmado, y la impresión que le había causado todo ese despliegue de fastos, le sería profunda. Él entendía la diferencia de ideas entre protestantes y católicos sobre la eucaristía, como símbolo que trascendía la esfera de lo religioso. La relación en Warburg era la de la asociación entre eucaristía y el sacrificio de animales. Este era así, a su modo de ver, un episodio que se sumaba al síntoma de la crisis espiritual de Alemania y Europa, y a sus preocupaciones por el antisemitismo⁷⁸⁵.

En cualquier caso, los paneles marcan una diferencia clara con los otros ciclos, en el hecho en que ya queda sobradamente indicada la mezcla de las imágenes de noticias políticas y de accidentes trágicos, con las de la farándula y los personajes deportivos contemporáneos, en la misma página del periódico ilustrado. Confrontando por sí mismas, esas realidades nuevas de pensamiento que se crean por la proximidad de unas imágenes con otras, y que, a su vez, Warburg confrontaría con imágenes del pasado de la Historia de Arte. Este sistema, terminaría por verse como lo más característico de todo el Atlas, y es descrito y utilizado a su vez, en sus trabajos como comisario de exposiciones, por Didi-Huberman. En sí, puede decirse que el Atlas es pionero en la idea de reunión de imágenes al modo de un comisariado de exposiciones. Y esto, creemos, que es de lo más anticipatorio realmente, en este trabajo. En su conferencia de la Academia de Heidelberg, en 1917, Warburg dejaba claro que “el campo de batalla es el alma humana”, también como espacio, como coordenadas, y que la historiografía no puede seguir funcionando como doctrina de evolución exclusivamente ligada al concepto de linealidad temporal⁷⁸⁶. Lo que otorgaba, además, como vemos, un protagonismo especial al historiador.

Nietzsche, hace referencia, en 1872, a una libertad de avanzar que otorgaría la desvinculación con la tutela de la civilización latina. Proclama así una suerte de independencia del peso de la tradición histórica del sur de Europa, pero añade; siempre y cuando aprenda de los griegos, que serían unos maestros inigualables ahora que, señala, estamos en un “Renacimiento de la tragedia”⁷⁸⁷. Es verdad, que nada se nos antoja más cercano a caminar por la cuerda floja del pensamiento proto-racista, que habitualmente se le señala, a este autor, hoy en día. Sabemos que, en cualquier caso, es su hermana, quien coqueteó con el nazismo, invitando a Hitler a la casa del pensador, mientras, que, para el filósofo, el único führer⁷⁸⁸ que imaginaba válido, siempre sería un creador artístico, uno como Wagner, aunque más tarde también renegaría de él. En sí mismo, Nietzsche es claro al indicar que la reforma de Lutero sería para él, síntoma del hecho de que el norte de Europa estaba más retrasado que el sur. Indica que el norte todavía conocía necesidades “uniformes y monocromáticas”, y que no es sino por la degeneración del sur, como cultura con posición de superioridad y ávida de dominio,

785 Charlotte Schoell-Glass, “Serious issues: the last plates of Warburg’s picture atlas *Mnemosyne*”, en BRUSH, Kathryn. (2001) *Art history as cultural history: Warburg’s projects*. Págs. 193, 198 y 199.

786 GOMBRICH, E. H. (1970). Op. cit. Pág. 197.

787 NIETZSCHE, Friedrich. (1871-1872). Op. cit. Pág. 128.

788 *Ibidem*, pág. 149. En nota a pie de esta edición Germán Cano, en la página 128, indica a un Wagner, ensalzando a Lutero como Führer “capaz de guiar al interior espiritual y ‘popular’ alemán frente a la exterioridad latina”. Siendo esta idea quizá, la verdaderamente peligrosa, e incluso la que alejaría a Nietzsche de Wagner más adelante.

por lo que la reforma continúa⁷⁸⁹. Es notable en este fragmento de texto, el modo en que indica que una cultura de ese tipo, es decir; supuestamente superior y dominante, logra un efecto poco significativo y sectario, a medida que ésta misma es realmente evolucionada, ya que no encuentra una masa con “necesidad de entregarse a la esclavitud”. Destacaremos aquí, que lo que en verdad parece inequívoco en el fragmento, es que se trata, sin duda, de un texto como los que la artista Dora García denominaría “Libros exhaustos” (2002)⁷⁹⁰, es decir; un texto en formato “tarta”, del que cada cual disfruta sacando una y otra vez la “tajada interpretativa” que más le interesa.

Menos dada a la interpretación, y como visión certera de su propio tiempo, es su reflexión sobre la relación entre el Estado y la Cultura donde “lo uno vive de lo otro, lo uno prospera a costa de lo otro”, y no duda en señalar que en el momento en que Alemania es potencia en política, Francia lo es culturalmente⁷⁹¹.

Freud, por su parte, también resulta captar su tiempo, así vemos el modo como analiza las manifestaciones de violencia en la cultura, arremetiendo de algún modo contra Marx. A pesar de que, como comentamos en una nota a pie del capítulo anterior, en su libro de los sueños reconoce haber tenido una época juvenil de simpatía por el materialismo, en libros posteriores, señala el modo en que la abolición de la propiedad privada no resolvería la causa más fuerte de todas las agresividades, que es para él, claro está, las referidas a la sexualidad⁷⁹². Sin embargo, añade como motivo importante también, el religioso, haciendo referencia entre otros, al caso del conflicto germano, que por entonces no había llegado a lo que conocemos⁷⁹³.

El espíritu, del que hablábamos en el capítulo octavo, tanto como su cuestionamiento por el hombre, como deidad en sí, en los capítulos siguientes, se revela como un creer en una historia que evoluciona, y se resuelve en algo que, destaca sobre todo el carácter anticipatorio de Warburg; sus ideas parecerían siempre hablar del espíritu de un modo algo cínico. Anticiparía así, de algún modo, algunas de las ideas expresadas por Foucault, en “Arqueología del saber”, la posibilidad de una historia global que comenzaba a borrarse⁷⁹⁴;

Se gritará, pues, que se asesina a la historia cada vez que en un análisis histórico (...) se va a utilizar de manera demasiado manifiesta las categorías de la discontinuidad y de la diferencia, las nociones del umbral, de ruptura y de transformación (...) lo que se llora no es la desaparición de la historia, sino la de esa forma de la historia que estaba referida en secreto, pero por entero, a la actividad sintética del sujeto; lo que se llora es ese devenir que debería proporcionar a la soberanía de la conciencia, un abrigo más seguro, menos expuesto, que los mitos, los sistemas de parentesco, las lenguas, la sexualidad o el deseo⁷⁹⁵.

789 NIETZSCHE, Friedrich.(1882). Pág. 454. Aquí, en “La gaya ciencia”, aunque se hagan referencia a ideas que entendemos como protoracistas cuando menciona “fusión mezclada con la sangre bárbara alemana”, y, aunque la mención la hagamos “de puntillas”, y de modo muy abierto a otras interpretaciones (sobre todo en el uso de la palabra “vulgar”), parece por el contrario a lo que le señalarían los que acercan su pensamiento al del nazismo, arremeter contra la masificación de las ideas que sería tan peligrosa, en el fragmento; “Cuan to más universal o incondicional sea el modo en el que pueda actuar o pensar un individuo, tanto más homogénea o vulgar ha de ser la masa sobre la cual se ejerce esa actitud”. En la página 544, añade despejando toda duda: “Europa está en gran medida en deuda con los judíos precisamente por haber hecho que la gente pensara de un modo más lógico (...) Dondequiera que los judíos han ejercido alguna influencia, han enseñado a distinguir con mayor sutileza, a deducir con mayor agudeza, a escribir con mayor claridad y limpieza...”

790 Véase referencia a Dora García en Capítulo 6, “Artistas, instituciones y creencias”. Se trata de una pieza sobre el libro “Finnegans Wake” de Joyce.

791 NIETZSCHE, Friedrich.(1889). Op. cit. Págs. 80-81.

792 FREUD, Sigmund. (1930). Op. cit. Pág. 57.

793 Ibidem, pág. 59.

794 FOUCAULT, Michel. (1969). Op. cit. Pág. 15.

795 Ibidem, pág. 23.

En la naturaleza de las supervivencias, el espíritu abraza la materia sedimentada, de manera no cronológica. Del modo en que subsiste en Warburg persistentemente, en la polaridad entre sus “Ninfas extáticas” y sus “dioses fluviales” (melancólicos). La polaridad es, en su caso, aquello que da cadencia al “tiempo psíquico” de la memoria inconsciente. Un “tiempo histórico”⁷⁹⁶, transformado consecuentemente, no sería historiable del modo tradicional. Tampoco es asimilable al desarrollo semiótico de la iconología como lo describiría Panofsky, ya que, en este último, en su desarrollo con intencionalidad “científica”, no hay incorporación de lo patético. Podría decirse que el alumno, aquí, deja de lado la “parte difícil”, del pensamiento de su maestro Warburg.

*Si Warburg hizo grabar la palabra Mnemosyne en la entrada de su casa –de su biblioteca– fue porque había comprendido la naturaleza esencialmente mnemónica de los hechos de la cultura*⁷⁹⁷.

Warburg elaboró su noción de “Nachleben” en el marco histórico concreto del Renacimiento. Que fue su “terreno” de estudio fundamental hasta 1914, como vemos en el libro; “El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo”. Se trata de un estudio minucioso de actividades plásticas de todo tipo, Incluyendo artesanías o trabajos de ambientación teatral. Con el antecedente del historiador Jacob Burckhardt (1818-1897), que atendía no solamente al lado histórico, pasajero y limitado sino también al espiritual, cambiante y menos efímero, de toda manifestación del espíritu de cualquier ámbito⁷⁹⁸. Burckhardt anticiparía directamente las supervivencias warburgianas, él creía que una cultura que rechaza su propia memoria –sus propias supervivencias– está abocada a la impotencia. Igual importancia que la de una cultura en perpetua conmemoración de su pasado. Volvemos a la frase warburgiana de; “cada período tiene su propio Renacimiento de la antigüedad que merece”⁷⁹⁹. O bien, que cada período tiene las supervivencias que le son necesarias. Sin embargo, las supervivencias, no resultan tan evidentes⁸⁰⁰. Nos descubren el tiempo para la memoria de las imágenes como oscuro juego de lo rechazado, y su eterno retorno; como tiempo para los fantasmas. También la filosofía nos resucita incluso a todos, en todo momento, según Bergson. “Volviendo a insuflar la vida a los fantasmas que nos rodean y volviéndonos a vivificar”⁸⁰¹. Del mismo modo que según Freud, durante el sueño, hemos sabido y recordado algo reprimido, que sería lo que “durante la vida despierta había sido robado a nuestra facultad de recordar”⁸⁰². Llevado a la vida cultural de una sociedad, durante ciertas vigiliadas de su desarrollo, parece como si se recobrasen del sueño de dicha cultura, esos contenidos mnémicos.

796 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2001). Op. cit. Pág. 34.

797 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). Op. cit. Pág. 453. Continúa: “Ahora bien, la memoria es “montadora” por excelencia: reúne elementos heterogéneos (“detalles”), excava fallas en el “continuum” de la historia (“intervalos”), para crear circulaciones entre todo ello: juega –y trabaja– con el “intervalo de campos”. Es por eso por lo que tanto la biblioteca como el atlas tenían que crear vínculos entre todos esos dominios, tan diversos pero tan intrincados, de la historia humana.”

798 Ibidem, pág. 96.

799 Ibidem, págs. 70 y 75.

800 Ibidem, págs. 59-60. “La forma superviviente, en el sentido de Warburg, no sobrevive triunfalmente a la muerte de sus concurrentes. Muy al contrario, sobrevive sintomática y fantasmalmente, “a su propia muerte”: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en el que quizás ya no se la esperaba habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos todavía mal definidos de una “memoria colectiva.”

801 BERGSON (1957). *Bergson: memoria y vida*, Pág. 178. “...habituémonos, en una palabra, a ver todas las cosas, “sub specie durationis”: al momento se afloja lo que está tenso, se despierta lo que está dormido, resucita lo que está muerto en nuestra percepción galvanizada (...) además esporádicamente la filosofía nos las ofrecerá a todos en todo momento.”

802 FREUD, Sigmund. (1899-1900). Op. cit. Pág. 66. Unas páginas adelante ya comenzaba a mencionar la idea de represión; “este fragmento hurtado al olvido contiene siempre el mejor y más rápido acceso a la significación del sueño, y precisamente por ello estaba destinado al olvido, esto es, a una nueva represión.” Pág. 48.

Recordaremos, una última vez, la dualidad en la que mientras Apolo es quien modera el exaltado frenesí de las musas y las dirige hacia un tipo de danzas más formales y decorosas⁸⁰³, Dionisio, inventor del vino, afeminado, disoluto y asociado a la locura, a la que lo llevaría su primera educación, como ser transformado en chivo, y enloquecido así, por Heras, bajo dictado de su padre Zeus, y regalado a las ninfas Macris. Y lo recordamos, por relacionarlo esta vez, con la recuperación de Warburg, que también, como Dioniso, luego recobraría la cordura⁸⁰⁴. Una asociación que, seguramente haya sido una revivificación, una supervivencia de estas figuras fantasmáticas, vividas (o soportadas), dentro de la propia intimidad de Warburg.

Nietzsche se muestra igualmente admirador del estudio de la mitología Jacob Burckhardt, y muestra, también él, su afectación particular por la importancia que éste da dicho fenómeno; Dioniso.

En la doctrina de los misterios el dolor queda santificado: los “dolores de la parturienta” santifican el dolor en cuanto tal, todo devenir y crecer, todo lo que es una garantía de futuro implica dolor... Para que exista el placer de crear, para que la voluntad de vida se afirme eternamente a sí misma, tiene que existir también eternamente “el tormento de la parturienta” ... Todo esto significa la palabra Dioniso: yo no conozco ninguna simbólica más alta que ésta simbólica griega, la de “Dionisias”⁸⁰⁵.

Aunque existen otras fábulas que también nos interesen aquí. Otra de las metáforas mitológicas más traídas a cuenta del asunto de recordar sea la de Teseo, que con ayuda del ovillo que le da Ariadna, y desenrollándolo lentamente, puede entrar para matar al minotauro. Este personaje exigía de los atenienses que cada Gran Año le entregaran, en sacrificio, siete doncellas y siete muchachos. Teseo consigue acabar con su vida, y sacrificarlo, a su vez, a Poseidón. Luego re-ovillar el hilo de Ariadna, para salir del laberinto. Al parecer, el mito debió surgir alrededor del año 1400 a. C., y con un paralelismo en el hecho de que, los cretenses, exigían tributo en jóvenes y doncellas a los atenienses por el asesinato de su príncipe. Pero Teseo asesina a Asterio, el “cabeza de toro”, rey de Minos, que vivía en un palacio gigante, donde resultó complicado encontrarlo, y que disponía además de un patio en forma de laberinto⁸⁰⁶, para guiar a los danzarines en el baile erótico de primavera. Valga la explicación como un ejemplo del nacimiento de las historias míticas, según las explica Graves. A su vez, válganos el tema, como idea de un utópico regreso al pasado, por el mismo camino de ida, como posibilidad mítica o imaginaria. Bien recogiendo el ovillo, bien unas migas que desaparecieron al fin, en Hansell y Grettell. Como decíamos, muchas narraciones infantiles suelen tener base en la mitología. En algunos casos actuales, incluso, sus personajes son referentes modernos de personajes mitológicos. Entendemos, que dichos personajes se crearon en su origen, por responder a tipologías, que, dentro de unos márgenes amplios de comprender, son habituales también hoy.

Del mismo modo que aparece una golfista en el panel 77 warburgeano, con idea de señalar el modo en que los medios de la época ya indicaban personalidades del arte y espectáculo, del deporte, e incluso la política, a modo de puntos de referencia, podríamos decir, “mitológicos”. El

803 GRAVES, Robert (1955). Op. cit. Pág. 91.

804 Ibídem, págs. 117-119.

805 NIETZSCHE, Friedrich.(1889). Op. cit. Pág. 135.

806 Ibídem, pág. 371. El laberinto como forma nos da para muchas asociaciones en todo el trabajo. Como mandalas, círculos mágicos Ilulianos, rizomas deleuzianos, etc. El baile s mencionado en: ibídem, págs. 377-378.

abuso de estas referencias de modo único, parece un proyecto ideal para una sociedad “infantilizada”, sobre la que se ha cuidado escrupulosamente el suministro de saber “homeopáticamente”, como decíamos. Debord indica que “Hay una vedette para cada tipología⁸⁰⁷”. Y más tarde señala;

... con mayor razón la materialización de la ideología que entraña el éxito concreto de la producción económica autonomizada, e la forma del espectáculo, confunde prácticamente con la realidad social una ideología que ha podido rehacer todo lo real según su modelo⁸⁰⁸.

Podría tratarse de crear esquemas al mejor estilo del arte de la memoria bruneano, el modo en que Aby Warburg comienza su *Altas Mnemosyne* en 1924 como estudio del método simbólico de pensamiento a través de las imágenes⁸⁰⁹. Muchos años después de su trabajo historiográfico sobre el Renacimiento y de su viaje a Nuevo México. Dedicado a la diosa de la memoria, este legado inconcluso consta así, de imágenes de un eclecticismo exagerado, con intencionalidad de dar visión de lo que, parece decirnos, debería ser el nuevo modo de estudio de la Historia del Arte. Y culmina con estas imágenes, que nos hablan de cierto vaticinio, quizá el del final de su vida también. Pero sin duda, y, sobre todo, de la idea de sacrificio, entre las referencias a Medea y a la eucaristía, como comentábamos; entendida como un “comer al dios”, entre otras, en la imagen de “La última comunión de San Jerónimo”.

807 DEBORD, Guy. (1967). Op. cit. Apartado nº 60.

808 Ibídem. Apartado nº 212.

809 GOMBRICH, E. H. (1970). Op. cit. Pág. 210. “La humanidad es, eternamente y en todo momento, esquizofrénica. Ontogenéticamente, sin embargo, quizá podamos describir un tipo de respuesta a las imágenes de la memoria como algo anterior y primitivo, aunque continúe en un lugar secundario. En una fase ulterior, la memoria ya no suscita un movimiento reflejo inmediato o deliberado –ya sea de naturaleza combativa o religiosa– sino que las imágenes de la memoria se almacenan ahora conscientemente en representaciones y signos. “entre estas dos fases, encontramos un tratamiento de la impresión que se puede definir como el modo simbólico de pensamiento.”

12.c

Artistas de la última bandera; la bandera blanca

Analizaremos así, en este último capítulo, aquellas prácticas actuales que encontramos situadas, tanto en referencia a la temporalidad precisa de la mayoría de las imágenes de los paneles del Atlas de este capítulo, es decir, a la última contemporaneidad de su autor, así como a las consecuencias de los hechos de los que las imágenes son testigo.

Del mismo modo, encontramos artistas que, tanto por sus historias personales, como por las circunstancias comunes, dentro del período de acotación, descubren cierta necesidad de reelaboración de su discurso, o señalan la necesidad de debate sobre discursos que, a su parecer, afectan a la supervivencia y a las connotaciones de ciertos espacios.

Existe un creciente número de espacios públicos y privados a los que les son otorgadas funciones, voluntades y vocaciones de utilidad recreativa y cultural. El interés comunitario como finalidad principal, encuentra de este modo también, el añadido de un cierto valor de identidad y atractivo al espacio. Las colecciones públicas y privadas, también suelen tener buena disposición para el préstamo de material expositivo, dentro de unos cuidados y atenciones a la seguridad razonables, ya que la difusión de su material y procedencia añade valor. Así pues, comenzaremos por los artistas referidos, que estudian el mencionado período del siglo XX.

El artista Arnold Dreyblatt (Estados Unidos, 1953) ha trabajado, como mencionábamos en el sub-apartado anterior en nota a pie, sobre la idea de personajes que presagiaban un mundo que sería destruido por los nazis. Basándose en el diccionario biográfico de 1933 “Who is Who in Central and East Europe” convertido a archivo digital, reorganiza, ayudado informáticamente, 765 biografías en categorías similares revelando las relaciones entre las microhistorias personales y la macro-historia. Relacionando una vez más, memorias individual y colectiva.

Vera Frenkel (Canadá, 1938), también desarrolla trabajos online⁸¹⁰, y estudia las relaciones de arte y poder en el Tercer Reich. En su caso, lo hace siguiendo la pista de obras que entonces estaban destinadas a un museo del Führer y se dieron por perdidas.

Peter Friedl (Austria, 1960). En su compilación de fotografías “Theory of Justice” (1992-2006), amplio archivo de imágenes de prensa recogidas de periódicos, crea un exceso de referencias históricas y estéticas. El título hace referencia a “A Theory of Justice” (John Rawls, 1971). El trabajo intenta cuestionar la definición de lo que él llama “justicia pictórica” y las relaciones entre estética y las teorías hegemónicas.

Sobre este exceso de referencias visuales, del que los paneles 77 al 79 parecen no ser sino presagio, tratan, además de Peter Friedl, otros artistas. Joachim Schmid (Alemania, 1955), por ejemplo, en su revista “Fotokritik”, desde mediados de los 80’s sigue el eslogan “No más nuevas fotografías hasta que las existentes hayan sido reutilizadas”, y publica ensayos visuales compuestos

810 The Body Missing Project <http://www.yorku.ca/bmissing/intro.html> (consultado 29 de septiembre de 2018)

de imágenes adquiridas en mercadillos y a través de recortes. Del mismo modo, Douglas Huebler (Estados Unidos 1924-1997), con su idea de arrancar su trabajo desde el absurdo, desde un dibujo realizado en un mapa desconociendo el espacio que traza, habitaba un espacio de artistas que conciben cierta ecología de no añadir más objetos al mundo, como en su individual de 1968 en el Seth Siegel Contemporary Art Gallery de Nueva York. O su pretensión en “Variable Piece 70 in process (Global)”, tanto más absurda, de fotografiar a toda persona viva al modo en que Borges nos hablaba de cartografiar a escala 1:1. Con lo que regresamos a la idea de la búsqueda de una totalidad imposible, con la que comenzamos.

Sabemos que, de los artistas mencionados en capítulos anteriores, John Baldessari, el 24 de julio de 1970, realizó una performance en la que quemaba toda su obra pictórica. Del mismo modo, como vimos en el capítulo siete, Susan Hiller quemaba sus pinturas, y medía la altura de las cenizas resultantes año a año, de manera meticulosa.

Si atendemos a la idea de contexto, y continuamos con la idea de renacimiento (en su sentido no histórico), a partir de cenizas, no podemos dejar de mencionar la historia del primer museo público europeo. El Fridericianum, fundado en 1779, que durante el siglo XIX pasaría a ser solamente biblioteca, fue objetivo no intencionado de bombardeos, e incendiado de esta manera, perdiéndose así, casi la totalidad de sus fondos bibliográficos. El hecho de ser, desde su primera edición, sede de la Documenta de Kassel, es aquí, especialmente significativa.

Ninguna significancia cobro, en cambio, la pequeña exposición “Atlas de las ruinas de Europa” (Madrid 2016-2017). Comisariada por Julia Morandeira y José Riello. Este buen trabajo, recorría una particular definición de la identidad europea como la de un organismo vivo, de un modo en que cartografiaba desde el estado de ruina, con claras reminiscencias y homenajes al Atlas warburgeano. A lo largo de sus cuatro segmentaciones; “Naturaleza- cultura-cuerpo”, “infra-estructura”, “Super-estructura” y “Destrucción-reparación”, presentó relatos con cuidada reordenación de sus temporalidades, y siempre relacionados con la idea de ruina. Aparecen así, dentro de los contemporáneos, algunos artistas ya mencionados; como Pedro G. Romero y Kader Attia, tanto como otros destacables; Igor Kostin (Moldavia, 1936-2015) y su trabajo sobre Chernobyl, Martin Parr (Reino Unido, 1952) y su reflexión sobre las consecuencias del turismo masivo, Esther Ferrer (España, 1937), Uriel Orlow (Suiza, 1973), Babi Badalov (Azerbaiyán, 1959), el colectivo C.A.S.I.T.A. (España, 2004). La referencia a escritores actuales, también muy relacionados con la temática de la memoria, como W. G. Sebald (Alemania, 1944-2001) y Paul Virilio (Francia, 1932-2018), expandía todavía más, su sentido heterogéneo⁸¹¹.

Esta significancia de los espacios y las capacidades de difusión de los mismos, hace que los artistas actuales trabajen especialmente investigando sobre el asunto; “contextos”. El museo, como espacio expositivo, en principio ideal, es un teatro de la memoria que está físicamente organizado en un espacio público y accesible a cualquiera. Un museo que correspondería a la idea más utópica de idóneo, sería aquel en el que las obras hubiesen sido hechas sobre el mismo espacio arquitectónico como soporte, como las cuevas de Lascaux. El patrimonio cultural o natural es presentado, en estos

811 Hojas de sala de la exposición en CentroCentro Cibeles. (5ta. Planta) VOZMEDIANO, Elena. (2016). “Europa en ruinas. Atlas (de las ruinas) de Europa”. Artículo publicado en el suplemento El Cultural. El 14 de octubre de 2016. <https://www.elcultural.com/revista/arte/Europa-en-ruinas/38650> (consultado: 27 de febrero de 2019)

casos, con el espíritu de su propia época. Bordieu habla de los museos como un lugar de exposición neutralizante de contenidos, que despierta un puro interés por la forma. Y que el mismo sistema de distribución de las piezas es cuestionable⁸¹².

Joseph Kosuth (Estados Unidos, 1945), fue cabeza de quienes originaron la idea de arte conceptual. En su caso llevó al extremo dicha idea diciendo que “la definición más pura del arte conceptual sería la de que es una investigación de los fundamentos del concepto de arte en su significado actual”; su famoso “arte como idea como idea”. En 1965, realiza su conocida pieza “Una y tres sillas” e inicia una serie de piezas en las que muestra un objeto real junto a su definición de diccionario y una foto del mismo colgados en la pared. Éstos particulares *Ready Made* hacen homenaje a Duchamp. Según Kosuth, después del urinario, todo el arte es conceptual ya que solo existe conceptualmente. En estas piezas todavía se trata de objetos reales asociados a su representación en forma de foto, pero más adelante se trató de la definición, únicamente. Desde 1985, presenta su proyecto “Zero and Not”, adaptándolo a diferentes espacios, que, según dice, le dan diferente “sintaxis” a la pieza. Una obra que juega con la repetición y el tachado. En 2007, su exposición; “Terra Ultra Incognita” en el CAAM de Málaga, pudimos ver una muestra de esta deriva de su trabajo hacia la interrogación sobre el contexto.

Notamos, de este modo, que los espacios connotan, tienen una “sintaxis” y dan una significancia de por sí, cuando se utilizan de contenedores para prácticas artísticas. Vemos así, que esto que describimos, contribuye a la desaparición contemporánea y acusada, de la idea de cubo blanco. La “blancura” de los espacios, como el color de la bandera a la que hace referencia este sub-apartado, está puesta en duda, por la significancia que el espacio tiene ya incorporado.

Es momento indudable de mencionar a Robert Ryman (Estados Unidos, 1930), conocido por su particular trabajo en el uso del blanco. Su obra “No title required II” (2007-2008), presenta una instalación de 10 paneles a modo de cuadros, perfectamente blancos, sobre unas paredes igualmente blancas, que acompaña con un discurso sobre la incidencia de la luz en ellos.

Así notamos cómo artistas actuales trabajan sobre este hecho. Algunos lo hacen con idea de reivindicar la supervivencia de arquitecturas, señalándoles un valor histórico, del modo en que lo hace la artista mencionada en el primer capítulo, Patricia Esquivias. Otros artistas, también proyectan particulares visualizaciones ideales del futuro de esas arquitecturas, que existen o que están derruidas, a través del uso de renderizaciones de maquetas virtuales, y del estudio de la incidencia de la luz en el futuro, sobre ellos. Raúl Gómez Valverde (1980), Amaya Hernández (1980) y Pablo Valbuena (1978), son ejemplos españoles de ello. También locales, son los ejemplos de los espacios antiguos de fábricas de tabaco, como Tabacalera (primero en san Sebastián, luego en Madrid), y de Matadero Madrid, para su uso artístico y cultural, en los que muchas veces se hace llamada a referencia de la utilización histórica de dichos edificios. En Londres, el ejemplo sería el uso de la central eléctrica, que ahora es la Tate Gallery.

Un caso especial de trabajo con esta significancia, como añadido importante a la pieza, es la que se realizó en el Pabellón Alemán de la Feria de Venecia, construido originalmente como

812 BORDIEU, Pierre. (1979). Op. cit. Pág. 49. “Todo parece indicar que, incluso en los especialistas, los criterios de pertinencia que definen las propiedades estilísticas de las obras-testigos permanecen casi siempre en estado implícito y que las taxonomías estéticas implícitamente utilizadas para distinguir, clasificar y ordenar las obras de arte jamás tienen el rigor que a veces intentan adjudicarles las teorías estéticas.”

contenedor expositor de los éxitos de Alemania durante el nazismo. Así, Anne Imhof (Alemania, 1978), se dio a conocer principalmente por su participación como artista creadora de la instalación “Faust” en dicho espacio, en la Bienal de Venecia de 2017. Recordándonos, con el título, el momento en que, en dicho libro, Fausto es llevado por el demonio a ser testigo de una visión aérea y panorámica de la totalidad de los seres y sus realidades, así como probablemente, en recuerdo sobre la triste ubicuidad del legado nazi, en homenaje también a la obra pictórica “Paganini” de Polke, ya mencionada. La puerta principal estaba bloqueada por rejas, tras las que ladraban unos perros guardianes. El acceso real, era así, por un lateral, y a través de una escalera se accedía a un sobre suelo de cristal, que creaba un espacio inferior de baja altura, donde performers desarrollaban actuaciones y/o simplemente residían, durante todo el período de la Bienal. La posibilidad de ver, de ese modo, todo lo que los artistas realizaban, se tornaba de algún modo un sistema de vigilancia más preciso que el de las torres que pintaría Polke. Atender, además, a la observación de la artista sobre el desarrollo de la pieza en el tiempo, es también clave de significancia. La gente hacía fotografías que colgaba en redes sociales creando con ello un feedback. Haciendo que esas imágenes se convirtieran en icónicas de la pieza, por lo que ella considera que la imagen de la pieza se iba desarrollando. Su trabajo más destacado, porque también es dibujante y pintora, es el que realiza en equipo, junto con músicos y actores. La artista menciona límites borrosos dentro de esos elementos mencionados. También habla de límites borrosos entre la proyección prospectiva del proceso creativo y el desarrollo posterior. “En la creación en directo hay una expectación con respecto a lo concebido⁸¹³”.

813 ULRICH OBRIST, Hans (2018). Entrevista a Anne Imhof. *For The Grace Of Thoughts*.

Conclusiones

Con respecto a las hipótesis planteadas en cuanto a los contenidos del “Atlas Mnemosyne”, se ha mostrado que la transición que supuso la aparición de la perspectiva en pintura, como tecnología, en el Renacimiento, y que dio lugar entonces al paso de las imágenes de dos a las de tres dimensiones, puede ser revisitada hoy día en una suerte de re-descubrimiento de las dimensionalidades. En nuestro tiempo, lo haríamos hacia una revisión de la cronología en el estudio de la Historia del Arte. El orden temporal de la disposición de las imágenes de las láminas de Warburg, del que, como comentamos, dicho trabajo no estaba exento, no nos obliga a colocar los artistas contemporáneos estudiados de manera cronológica, sino por el contrario; nos ha servido a modo de clasificador, ignorando fechas y generaciones de artistas gracias a que, por medio de su estudio detallado, el Atlas Mnemosyne nos abre las puertas a la intuición de un tipo de cronología revisado; un montaje de temporalidades heterogéneas. La memoria como recurso, al que dicho atlas hace referencia desde su título; al mencionar a la diosa griega relacionada, nos permite así, transformar ese eje de visualidad espacial, en un dispositivo archivador-expositor, que podemos utilizar a modo de espacio donde visualizar temporalidades que re-acontecen, simultáneamente, es decir transformando de algún modo el eje espacial en un eje de visualidad temporal. Se demuestra, de este modo, que el “Atlas Mnemosyne”, es una herramienta de vigencia.

Cabe insistir, una vez más, que al igual que en el trabajo de Warburg, no se ha buscado un método totalizador, y que las inclusiones o exclusiones carecen de la intencionalidad de crear unas categorías de centro o periferia; siendo que se tratan de meros focos de interés. De este modo, así como en Warburg podríamos señalar la destacable ausencia de referencia a la mitología de Antígona o a la de su padre, en el nuestro, asimismo, notamos entre otras carencias, muchos artistas que utilizan el humor y el entretenimiento, como por ejemplo Erwin Wurm (Austria 1954), Los Torreznos (España, 1993), o los artistas que también trabajan en pareja; David Bestué (España, 1980) y Marc Vives (España, 1978), ausentes, aunque relevantes sin duda.

Se demostró que los sistemas de pensamiento filosóficos, son herramientas de uso habitual en los participantes del sistema del arte contemporáneo. Hemos marcado las influencias de ciertos pensadores sobre algunos artistas, en los casos en los que se vio que esta era especialmente notable, sobre todo en los relativos a la temática de lo recordable. El pensamiento anti-ocularcentrista “a la francesa”, por ejemplo, es mostrado como originario desde la idea que señala Bergson, como imposibilidad de intentar disponer una colocación del tiempo en el espacio. El hecho de negar insistentemente, toda cronología en el “Atlas Mnemosyne”, puede ser consecuencia de oponerse a las utilidades de las visualidades que continuaron a las ideas del pensador referido. Pero las experiencias que se procuran en las prácticas artísticas contemporáneas, también entran en el terreno de las imágenes, consideradas estas en su sentido poético. La relación de dichas imágenes con la memoria de su visualidad, exceptuando los casos de ceguera de nacimiento, es inevitable.

También en el terreno de la Filosofía, el estudio de Nietzsche, marca profundamente el pensamiento warbugeano. Sin su lectura, habrían sido imposibles de comprender los contenidos que su atlas sugiere. Pero, sin duda, la Mitología es el gran campo de estudio sin el cual el abordar el estudio del “Atlas Mnemosyne” sería una tarea infructuosa. La necesidad de las narraciones, las creaciones mitológicas y la memoria tanto individual como colectiva, se justifica en el hecho de que

estas ayudan al razonamiento para la comprensión de las situaciones de la vida, y responden a conductas naturales contra los miedos, del modo en que demostró Warburg especialmente en “El ritual de la serpiente”. De una manera parecida, los estudios de C. G. Jung sobre el tema, invitan a desarrollar una futura investigación; la afinidad entre este psicólogo y el historiador ha sido mostrada, y podría servir de profundización en el estudio de los vínculos entre ambas epistemologías. Warburg, por su parte, muestra de manera clara cómo algunas de estas narraciones y mitos, resurgen de manera similar en diferentes contextos espaciales y temporales.

En lo referente a las Artes de la Memoria, mostramos que tomaban este nombre porque se desconocía el funcionamiento de la memoria más que hoy día, y lo desconocido, a menudo tomaba el nombre de arte. La revisión hoy día, por parte de filósofos y artistas de los modos de almacenamiento y archivo es notable. La investigación sobre esta temática nos ha llevado a terrenos de la Filosofía previos y durante el origen de la Modernidad. En este sentido, la consideración arcaica de la relación entre memoria y saber, también ha ayudado a entender el pensamiento warburgeano, tanto como la relación entre el uso de las prácticas archivísticas en el arte contemporáneo, y su contenido de expresión contra la falta de credibilidad de algunos mecanismos de poder y sus discursos establecidos.

En cuanto a las consideraciones sobre el campo de la Economía, se observa que el mercado del arte contemporáneo es un terreno fértil para la demostración del carácter de fantasmagoría que tienen las relaciones de los precios con las mercancías. En ese sentido, la utilización que los artistas, investigadores y comisarios hacen de los recursos materiales e inmateriales disponibles, cobra en nuestros días gran protagonismo. De este modo, la manera en la que estos actúan y se desenvuelven en el mercado, en ocasiones se puede considerar también un arte en sí.

El acceso a la tecnología, por su parte, se muestra como un recurso de poder, tanto si se trata de tecnologías materiales, como de accesos a nuevos modos de información y procesamiento. En el caso de las denominadas durante el trabajo; “herramientas de pensar”, la disposición de las mismas, es también en ocasiones, utilizada como justificación de la jerarquía de los discursos en los que dichas herramientas se utilizan.

Así, la tecnología de acuñar moneda, se muestra similar a ciertas maneras de dar valor a obras de arte, en ocasiones de modo inflacionista. Siendo a veces, el uso de determinadas interpretaciones del pasado y su memoria, una manera de establecer la fijación de valores económicos dentro del arte, también en el pasado más reciente; es decir, en el caso del contemporáneo.

En cuanto a los campos de la Psicología y Psiquiatría, señalamos pensadores destacados que indican como no tan clara la diferencia que hacemos habitualmente, en la consideración entre el recordar (una experiencia), y saber (separar un libro del fuego). Se muestran así, expresiones del conocimiento a través de la memoria, de modo no conscientes. Y aquí es, donde entendemos que la memoria actúa por sí misma, a modo de sucedáneo del conocimiento.

Aparte de este uso de la memoria involuntaria, en referencia a la temática de la memoria voluntaria y su relación, diremos que no se puede afirmar que un recuerdo determinado sea anticipatorio, o “convoque” a una determinada percepción. Sin embargo, nada nos señala que la idea bergsoniana sobre lo fundamentalmente construida a base de memoria que es la percepción, haya sido refutada por otro pensador. Considerando pues, que atendemos y comprendemos nuestro

presente, en buena parte, basándonos sobre percepciones ya vividas y almacenadas en nuestro recuerdo. La asociación de la percepción de un determinado momento con el recuerdo inmediato anterior al mismo, en los casos en los que no se realiza una elaboración más compleja, podría verse como asociación simple y fácilmente generada para la asistencia a la atención al presente, de modo similar a como se realiza la gestión del material dispuesto en el marco de lo onírico. En este sentido, sí podría hablarse de una memoria anticipatoria.

La segunda parte del trabajo demuestra inoperancia de métodos centrípetos de análisis para algunas ideas más ambiguas. Así, a partir de este punto, se plantea una propuesta artística como situación referencial; como coordenadas de partida desde donde, a través de las diferentes interpretaciones que sugiere dicha propuesta, desplegar un análisis expansivo y abierto.

Como conclusiones a los objetivos específicos, sugeridos por el sistema de evaluadores¹, y planteados en el apartado correspondiente, indicaremos de manera igualmente numerada:

1- Las estrategias de conexión de cada capítulo con el arte contemporáneo muestran la heterogeneidad suficiente como para desarticular cualquier encasillamiento.

2- Desbordando el marco de lo cognitivo, Warburg como pensador sensible tanto a su presente histórico como a su padecimiento individual, crea sistemas de trabajo en condiciones de escasa disposición de recursos. Estos sistemas empatizan con situaciones similares en una gran cantidad de pensadores, destacando aquellos que, mediante la memoria y a pesar de ella, pretendieron reconstruir una identidad cultural occidental sobre un terreno de base que las situaciones bélicas posteriores a su fallecimiento habían dejado poco sólido.

3- La operatividad del método del dibujo, como herramienta para establecer nuevas relaciones basadas en la recurrencia mnémica, se demuestra también útil como sistema para comprender algunas relaciones expresadas de modo sutil, complejo y/o ambiguo.

4- Poner en duda las temporalidades narrativas lineales de la historia obliga a que la narrativa utilizada sea objeto de cuestionamiento en sí. La definición de propósitos responde a orientaciones progresivas sobradamente indicadas, abordando temáticas en ocasiones más anecdóticas que argumentativas, y que evitan en lo posible desenlaces concluidos y/o cerrados.

5- La ejercitación forzada de la memoria por parte del lector, que se sugiere como objetivo, puede entenderse como crítica a algunas propuestas que hacen uso excesivo de la referencialidad, abusando de este modo de la pretensión de solicitar una cantidad de recursos en el espectador que puede ser intencionadamente excluyente. Se sugiere así que, en ocasiones, algunas propuestas artísticas pueden estar solicitando una inversión de recursos demasiado especulativa para ser experimentadas. Hablamos de piezas que no pueden garantizar, cual moneda acuñada de modo inflacionista, una solvencia de la experiencia propuesta más allá de la inversión de recursos que propone su percepción, dejando de ese modo el mercado del arte contemporáneo, expuesto a una falta de credibilidad no imputable únicamente a aquellos que no son actores de dicho mercado.

¹ Como bien indica el Dr. Antonio Pablo Romero González, en su evaluación mencionada, la misma estructura del trabajo relaciona cada capítulo con una serie de paneles, y éstos a su vez con una fundamentación, unos antecedentes, y unos artistas contemporáneos vinculados. Asimismo, indica que, de alguna manera, este es un modo de presentar unos resultados y debatir unas implicaciones que el informe de dicho evaluador señala como no existente como apartado en la Tesis. Este informe de evaluación, es previo a la concreción de estas conclusiones específicas, que son añadidas posteriormente al documento que manejaron los evaluadores. Se considera así, como se ha dicho; que en cada capítulo ya se ha realizado un trabajo de establecimiento de resultados e implicaciones, y se añaden, además, estas especificaciones que intentan aclarar y profundizar sin pretensión de cerrar interpretaciones. Aunque las necesidades técnicas en cuanto a los recursos obligan a hacer aclaraciones que no permiten sutilezas, la voluntad de dejar lo más abierto posible este apartado de conclusiones, debe hacerse notar de igual modo.

Bibliografía general

ADORNO, Theodor. W. (Ed. 2003). "El ensayo como forma" en *Obra completa*, 11. *Notas sobre literatura*. Páginas 11 a 34. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Ediciones AKAL. 2003 Madrid. 696 páginas. ISBN: 978-84-460-1671-7

APPADURAI, Arjun (2003). "Archive and Aspiration". Artículo en *Information is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*. Páginas 14-25. Editado por Joke Brouwer, Arjen Molder y Susan Charlton. Publicado con ocasión de "The Dutch Electronic Art Festival 2003 on Data Knitting" (25 febrero – 10 marzo 2003). 218 páginas. ISBN: 90-5662-310-9.

ARTAUD, Antonin (1946) *Los Tarahumara*. Trad. Carlos Manzano. Tusquets Editores. Colección Marginales 83. 1era. Ed. febrero 1985. 186 páginas. ISBN: 84-7223-083-X

—. (1938). *El Teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Editorial Edhasa. Colección Pocket Edhasa. 1 ed. 1978. Novena reimpresión Barcelona, 1999. 170 páginas. ISBN: 84-350-1502-5

ASINS, Helena. (2003). *Memoria visual en El Centro de Cálculo 30 años después*. Catálogo de exposición Elche, Alicante e Ibiza. Edición de José Luis Martínez Messeguer. Museo de la Universidad de Alicante. 130 págs. ISBN: 84-95990-10-5

AUGÉ, Marc. (2003). *El tiempo en ruinas*. Traducción de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar. Editorial Gedisa. Primera edición. Sept. 2003. Barcelona. ISBN: 84-7432-993-0

BARTHES, Roland (1980). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Trad. y prólogo de Joaquim Sala-Sanahuja. Edición original de Gallimard, París, en Cahiers du Cinéma. Paidós Ibérica (9a. ed.) 2004, Barcelona. 194 páginas. ISBN: 84-7509-621-2

BENJAMIN, Walter. (1927). *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Akal. Colección Vía Láctea. Madrid, 2005. 1104 páginas. ISBN: 978-84-460-1901-9

—. (1936) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", "Tesis de filosofía de la historia" y otras publicaciones póstumas. *Discursos interrumpidos I*. Prólogo traducción y notas de Jesús Aguirre. Ed. Taurus. Buenos Aires, 1989. 206 páginas. ISBN: 950-511-066-9

BERGSON, Henri. (1889). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Traducción de Juan Miguel Palacios. Ediciones Sígueme. Col. Hermeneia 45. 1999. Salamanca. 170 págs. ISBN: 84-301-1395-9.

—. (1896). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus, serie Perenne. Buenos Aires, 2006. Primera edición. 306 páginas. ISBN: 978-987-21000-4-9

—. (1919). *La energía espiritual*. Traducción de María Luisa Pérez Torres. Espasa-Calpe. Colección Austral. Madrid. 1982. 218 págs. ISBN: 84-239-1631-6

—. (1934). *El pensamiento y lo moviente*. Traducción de Heliodoro García. Ed. Espasa-Calpe. Colección Austral. Madrid. 1976. 236 págs. ISBN: 84-239-1615-4

—. (1957). *E. Bergson / Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Traducción de Mauro Armiño. Alianza Editorial. 1977. Madrid. 166 págs. ISBN: 84-206-1656-7.

BERNÁRDEZ, Aurora. (2014). *Viaje a Sanlúcar*. Artículo en suplemento Babelia Nº 1203. Diario *El País*. 13 de diciembre de 2014. Págs 14 y 15. Madrid. ISSN 0213-4608.

BIOULÈS, Vincent. (1995). *Peindre entre les lignes*. Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Publié avec le concours du Musée de Toulon. Colección dirigida por Alain Bonfand. Editado por Marie-Anne Schière. 194 páginas. ISBN: 2-8405-6032-1

BLANCHOT, Michel (1958) "El rechazo". Publicado en el Nro2. De la revista *Le 14 Juillet*. Trad. De Diego Luis Sanromán para *Escritos políticos: Guerra de Argelia*, Mayo del 68, etc. 1958-1993. A. Machado Libros S. A.. Madrid, 2010. Acuarela Libros. 236 páginas. ISBN-13: 978-8477742067

BORDIEU, Pierre. (1979). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Traducción de María del Carmen Ruiz de Elvira. Altea, Taurus, Alfaguara, S. A. 1988. Madrid. 604 páginas. ISBN: 84-306-1259-9.

BORGdorff, H. (2010). "The debate on research in the arts". Cairon: *Revista De Ciencias De La Danza*, (13), Págs. 47-66. ISSN: 1135-9137

BORGES, Jorge Luis. (1944). *Narraciones*. Biblioteca Básica Salvat (Tomo 19). Salvat Editores. Navarra. 1985. 138 páginas. ISBN: 84-345-8279-1

—. (1952). *Otras inquisiciones*. Alianza Editorial. El Libro de Bolsillo. 1era. Ed en "Libro de Bolsillo" 1976. Quinta reimpresión 1993. Madrid. 202 págs. ISBN: 84-206-1604-4

—. (1960). *El hacedor*. Alianza Editorial. El Libro de Bolsillo. 1era. Ed en "Libro de Bolsillo" 1972. Novena reimpresión 1993. Madrid. 162 págs. ISBN: 84-206-1407-6

BOZAL, Valeriano. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Volumen II). Visor. La balsa de la Medusa, 1996. 442 páginas. ISBN: 978-84-7774-580-8

BRUNO, Giordano (Ed 1987). *Expulsión De La Bestia Triunfante ; De Los Heroicos Furores*. Introducción traducción y notas de Ignacio Gómez de Liaño. Ediciones Alfaguara, Madrid, 1987. 536 páginas. ISBN 84-204-0507-8.

—. (Ed.1997). *Mundo, magia, memoria*. Edición y notas introductorias de Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Biblioteca Nueva. Madrid 1997. 426 páginas. ISBN: 84-7030-487-9

BRUSH, Kathryn. (2001) *Art history as cultural history: Warburg's projects*. Edición de Richard Woodfield. G+B Arts International. Col.: Critical voices in art, theory and culture. Amsterdam, 2001. 293 páginas. ISBN: 978-90-5701-023-1

BUCHLOH, Benjamin H. D. (1999). "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive" Artículo en la revista October. Vol 88. (primavera de 1999) pp. 117-145. Nueva York. ISSN: 0162-2870

CHOZAS, Javier. (2014). *El tiempo digital. Narciso narcotizado*. Diseño Editorial. Enero de 2014. Buenos Aires. 160 páginas. ISBN: 978-987-3607-19-6

CHRISTOV BAKARGIEV, Carolyn. (2011) "On the Destruction of Art or Conflict and Art, or Trauma and the Art of Healing". Artículo Nº40, páginas 282 a 295 en catálogo *dOCUMENTA(13)*. 1/3. *The Book of Books*. Ed HATJE-CANTZ. 772 páginas. ISBN: 978-3-7757-2951-2

COURBIN, Alain. (1982). *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social, siglos XVII y XIX*. Rad.: Carlota Vallée Lazo. Fondo de Cultura Económica. México, 1987. 252 páginas. ISBN: 968-16-2754-7

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly (1996). *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Trad. José Pedro Tosa Abadía. Espasa libros, S. L. U. Paidós. Col. Transiciones. 4ª impresión, 2011. Madrid. 512 págs. ISBN: 978-84-493-0510-8

DANTE ALIGHIERI. (1304-1321) *La divina comedia*. Versión poética y notas de Abilio Echeverría. Prólogo de Carlos Albar. Alianza Editorial. Primera ed. 2013. Madrid. 688 págs. ISBN: 978-84-206-8288-4

DEBORD, Guy. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Traducción de Fernando Casado. Editorial Castellote Colección Básica. Madrid, 1978. 153 páginas. ISBN: 84-7259-078-x

DELEUZE, Gilles (1966). *El bergsonismo*. Traducción de Luis Ferrero Carracedo. Editorial Cátedra. Col. Teorema. Madrid, 1987. 128 páginas. ISBN: 84-376-0714-0

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1978). *Kafka: Por una literatura menor*. Ediciones Era.. México, 1978. 127 páginas. 978-96-8411-195-0

—. (1980). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez. Pre-Textos. (6ª.ed.). Valencia, 2004. 530 páginas. ISBN: 84-85081-95-1

DERRIDA, Jacques. (1965). "La palabra soplada", en DERRIDA, J., *La escritura y la diferencia*. Págs. 233-270. Traducción de Patricio Peñalver. Anthropos, Primera Ed. Barcelona, 1989, 416 páginas. ISBN: 84-7658-126-2

—. (1971). *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. 1a ed. en español. Buenos Aires, 1971. Siglo Veintiuno Argentina Editores. Colección 'Pensamiento Fundamental' 397 Páginas. Esta edición carece de ISBN. La Séptima edición, de 2003, de Siglo XXI México tiene igual diseño y el ISBN: 978-96-8230-182-7.

—. (1988). *Memorias para Paul de Man*. Traducción de Carlos Giardini. Editorial Gedisa. Barcelona, 2008. 248 págs. ISBN: 84-7432-335-5.

—. (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Editorial Trotta. Valladolid, 1997. 112 págs. ISBN: 84-8164-133-2.

DERY, Mark. (1996). *Velocidad de escape. La cibercultura en el final de siglo*. Madrid, Ed. Siruela, 1999. 397 páginas. ISBN 10: 8478443967. ISBN 13: 9788478443963.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (1985). *La pintura encarnada. Seguido de "La obra maestra desconocida" de Honoré de Balzac*. Traducción de Manuel Arranz. Pre-Textos en coedición con Universidad Politécnica de Valencia. Col. Correspondencias. 2007. Valencia. ISBN: 978-84-8191-790-1. ISBN: 978-84-8363-108-9.

—. (1990). *Ante la imagen*. Traducción de Francois Maller. Colección dirigida por Yaiza Hernández Velázquez. Cendeac. Col. Ad Litteram, 9. 2010. Murcia. 362 págs. ISBN 978-84-96898-69-1

—. (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons. Ediciones Manantial. 1997. Buenos Aires. 183 págs. ISBN: 987-500-009-4

—. (2001). *El hombre que andaba en el color*. Traducción Juan Miguel Hernández León. Abada Editores. Lecturas. Serie Hª del Arte y de la Arquitectura. 2014. Madrid. 122 págs. ISBN: 978-84-16160-17-4.

—. (2001). *Nachleben, o la impronta del tiempo*. Artículo en el libro *La distancia y la huella. Para una antropología de la mirada*. Págs. 27 a 34. Dirigido por Aurora Fernández Polanco y Josu Larrañaga Altuna. Edita Diputación provincial de Cuenca. Fundación Antonio Pérez. Universidad Internacional Menéndez Pelayo – Cuenca. 2001. Cuenca. 170 págs. ISBN: 84-95192-60-8.

—. (2002). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción Juan Calatrava. Abada Editores. Lecturas. Serie Hª del Arte y de la Arquitectura. 2009. Madrid. 554 págs. ISBN: 978-84-96775-58-9.

—. (2007). *Construir la duración*. Artículo en el libro *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Edición a cargo de Aurora Fernández Polanco. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Publicaciones oficiales. 2007. Madrid. 206 págs. ISBN: 978-84-8026-348-1.

—. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Traducción Inés Bértolo. Premio internacional de ensayo 2008 Círculo de Bellas Artes. A. Machado Libros. Madrid. 2008. 330 págs. ISBN: 978-84-7774-823-6.

—. (2009). *Supervivencia de las luciérnagas*. Traducción de Juan Calatrava. Abada Editores. Lecturas. Serie Filosofía. 2012. 130 págs. Madrid. ISBN: 978-84-15289-30-2.

—. (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Catálogo de la exposición con el mismo nombre en el MNCARS del 26 de noviembre de 2010 al 28 de marzo de 2011. Trad. María Dolores Aguilera. 2010. Madrid. 433 páginas. ISBN: 978-84-8026-428-0. ISBN (de Tf Editores): 978-84-92441-29-7

—.(2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Artículo en libro con el mismo título. Otros autores: Clément Chéroux y Javier Arnaldo. Traducción de Inés Bértolo. Ed. Círculo de Bellas Artes. Área de Edición de CBA. 2013. Madrid. ISBN: 978-84-87619-70-0

—. (2016) *Soulèvements*. Con textos de (2017) Nicole Brenez, Judith Butler, Marta Gili, Marie-José Mondzain, Antonio Negri, Jacques Rancière. Catálogo de la exposición itinerante originariamente en Jeu de Paume, en su versión para el Museu Nacional d'Art de Catalunya, con añadido de textop de Francesc Quílez. Traducido como *Insurrecciones*. Proyecto general comisariado por Georges Didi-Huberman. Traducción Susanna Méndez Et. Al. Edición del MNAC, Barcelona, 2017. ISBN: 978-84-8043298-6

DOCTOROW, E. L. (1971). *El libro de Daniel*. Traducción de Carlos Milla e Isabel Ferrer. Edición Roca Editorial de Libros S. L.. Col. Miscelánea. 2009. Barcelona. 386 págs. ISBN 978-84-936628-4-4

ECO, Umberto. (1977) *Cómo Se Hace Una Tesis: Técnicas y Procedimiento De Estudio, Investigación y Escritura*. Traductor: Lucía Baranda y Alberto Clavería. Editorial Gedisa, Colección: Herramientas Universitarias, Número 7. 2002. 240 páginas. ISBN: 978-84-7432-896-7

ECO, Umberto. (2010). *El cementerio de Praga*. Traducción de Helena Lozano Miralles. Edición original RCS Libri S.p.A. Milán. Bompiani. Ed. En castellano Random House Mondadori, S. A. Col. Lumen Futura. 2010. Barcelona. 594 páginas. ISBN: 978-84-264-1868-5

FAROCKI, Harun. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Traducción de Julia Giser. Edición de Inge Stache. Ed. Caja Negra. Col. Synesthesia. 2013. Buenos Aires. 332 págs. ISBN 978-987-1622-18-4

FERNÁNDEZ PELLO, Carlos (2016) *Saber parcial / Sabor diagonal: imágenes del texto y producción de conocimiento desde el arte*. Tesis doctoral. Directores: Aurora Fernández Polanco y Josu Larrañaga Altuna. En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. 397 páginas.

FOER, Joshua (2011) *Los desafíos de la memoria*. Trad. María José Díez Pérez. Editorial Seix barral. Col. Divulgación ciencia. 2012. Barcelona. 368 páginas. ISBN: 978-84-322-1564-3

FONTCUBERTA, Joan. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, Colección Hipótesis. 1997. 192 páginas. ISBN: 978-84-252-1480-6

FOUCAULT, Michel. (1966). *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Siglo XXI Editores. Segunda edición en España 2006. Cuarta impresión 2009. Madrid. 378 págs. ISBN: 978-84-323-0950-2

—. (1969). *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camiño. Siglo XXI Editores Argentina. 1era. Edición 2002, segunda reimpresión. 2005. Buenos Aires. 368 págs. ISBN: 987-1105-07-X

—. (1984). "De los espacios otros (Des espaces autres)". en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Págs. 46-49. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967. Paris (France). ISSN: 0336-1675

—. (1994). *Entre filosofía y literatura*. Obras esenciales Vol.1. Trad. Miguel Morey. Editorial Paidós Ibérica. Barcelona 2013. 400 páginas. ISBN: 978-84-493-0581-8

FRASER, Andrea (2012). "There's no place like home" en *Whitney Biennial 2012*. Catálogo de la Whitney Biennial en el Whitney Museum of American Art. Editado por: Elisabeth Sussman and Jay Sanders. Nueva York, Marzo 2012. 320 páginas ISBN: 9780300180367

FREUD, Sigmund. (1895). *La histeria*. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Alianza Editorial. Primera edición en Libro de Bolsillo: 1967. Sexta edición. Madrid, 1978. 234 páginas. ISBN: 84-206-1096-8

—. (1899-1900). *La interpretación de los sueños*. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Editorial RBA Proyectos Editoriales, S. A. Edición de Planeta de Agostini, 1985, Barcelona. 694 páginas. ISBN 84-395-0001-7

- . (1930). *El Malestar en la Cultura y otros ensayos*. Trad.: Ramón Rey Ardid y Luis López Ballesteros y de Torres. Biblioteca Freud. Alianza Editorial. Primera edición en Libro de Bolsillo: 1971. Primera Edición en "Biblioteca de Autor". Madrid, 1999. 266 páginas. ISBN: 84-206-3847-1.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. (2008). *Iconografía e iconología*. Vol. 1. *La historia del arte como historia cultural*. Ediciones Encuentro. Madrid, 2008. 498 págs. ISBN: 9788474909180
- GIANETTI, Claudia. (1997). "Metaformance" en *Lucas, cámara, acción (!) ¡corten! : videoacción, el cuerpo y sus fronteras*. Catálogo para exposición en IVAM. Comisario Gabriel Villota Toyos. Institut Valencià d'Art Modern. Valencia Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. 248 págs. ISBN: 84-482-1500-1
- GOETHE, Johann W. (1808/1832) *Fausto*. Traducción de Pedro Gálvez. Unidad Editorial, S. A. Colección de El Mundo. Madrid, 1999. 484 páginas. ISBN: 84-8130-167-1
- GOFFMAN, E. (1959) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires. Amorrortu. Segunda edición. 288 páginas. ISBN: 978-950-518-200-8
- GOMBRICH, E. H. (1970). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Traducción de Bernardo Moreno Carrillo. Alianza Editorial. Colección Alianza Forma. Madrid 1992. Edición original publicada en inglés por Warburg Institute, Universidad de Londres. Edición en castellano de acuerdo con Phaidon Press Ltd. Oxford. 408 páginas. ISBN: 84-206-7114-2.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. (1983) *El Idioma De La Imaginación: Ensayos Sobre La Memoria, La Imaginación y El Tiempo*. Ediciones Taurus. Madrid, 1983. 494 páginas. ISBN 84-306-1224-6.
- GRAVES, Robert. (1955) *Los mitos griegos*. Trad. Esther Gómez Parro. Prólogo de Carlos García Gual. RBA. Coección Grandes obras de la cultura. 2009. España. 834 págs. ISBN: 987-84-473-6072-7
- GUASCH, Anna María. (2009) *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-2007*. Editorial Ediciones del Serbal. 480 páginas. ISBN: 978-847-628-564-0
- . (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Ediciones Akal. Madrid 2011. 320 páginas. ISBN: 978-84-460-2539-9
- HABERMAS, J, BAUDRILLARD, J, SAID, E, JAMESON, F, (et al.). (1983). *La posmodernidad*. Edición a cargo de Hal Foster. Séptima edición. Kairós, 2008. 240 páginas. ISBN: 10-84-7245-154-2. ISBN: 13-978-84-7245-154-4
- HALBWACHS, Maurice. (1950). *La memoria colectiva*. Traducción de Inés Sancho-Arroyo. Prensa Universitaria de Zaragoza. 2004. 191 páginas. ISBN: 84-7733-715-2
- HESÍODO. (s. VIII-VII a.C.). *Teogonía*. En *Obras y fragmentos*. Traducción de Aurelio Pérez Jiménez. Asesor Carlos García Gual. Editorial Gredos. Biblioteca Clásica Gredos, 13. 2ª reimpresión. 1990. Madrid. ISBN: 84-249-3517-9
- HERNÁNDEZ, José. (1872) *Martín Fierro*. Estudio y notas de Santiago M. Lugones. Alianza Editorial. Libro de Bolsillo 1981. Cuarta reimpresión 1999. 2004. Madrid. 338 págs. ISBN; 84-206-5640-2
- HIRSCH, Marianne. (1997). *Family Frames : Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 2012. 328 páginas. ISBN 9781470007485.
- HIRSCH, Marianne. (2011) *Rites of Return: Diaspora Poetics and the Politics of Memory*. New York: Columbia University Press, 2011. ISBN 978-0-231-15091-0.
- HUGUET, Montserrat. (2002). *La memoria visual de la historia reciente*. Artículo en *La mirada que habla*. Editado por Gloria Camarero. Editorial Akal, colección comunicación. Madrid, 2002. 106 páginas. ISBN: 84-460-1996-5
- HUYSEN, Andreas (2000): "En busca del tiempo futuro", en *Medios política y memoria*. Revista Puentes, Año 1 Número 2. Diciembre de 2000. Argentina. Págs 12-29. Recuperado de https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4214449/mod_resource/content/1/HUYSEN%2C%20A.%20En%20busca%20del%20pasado.pdf. Consultado: 20-05-2018
- IMPELLUSO, Lucía. (2008). *Mitos. Historias e imágenes de los dioses y los héroes de la antigüedad*. Trad. Equipo Capra. Everest. España. 2008. 784 págs. ISBN 978-84-441-2036-2
- JARQUE, Fietta. (2010). *Fantasmas en el Museo Guggenheim*. Artículo Publicado en el suplemento Babelia de *El País* N° 989. 6-11-2010. Pág. 17. ISSN: 0213-4608
- JAY, Martin. (1993). *Ojos abatidos*. Trad.: Francisco López Martín. Editorial Akal. Madrid, 2007. 448 páginas. ISBN: 978-84-460-2555-9
- JELIN, Elizabeth. (2001), "¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?", en *Los trabajos de la memoria* (Siglo XXI). 2001. capítulo 2. 156 páginas. ISBN: 978-84-323-1093-5
- JIMÉNEZ, José. (1996). *Memoria*. Colección Metrópolis Editorial Tecnos. Madrid 1996. 130 páginas. ISBN: 84-309-2844-8
- . (2011). "Las raíces del arte". *Revista de Occidente* N° 356. Enero de 2011. Páginas 98 a 120. Madrid. ISSN: 0034-8635
- JOYCE, James. (1882-1941). *Poesía completa*. Trad. estudio y notas de José Antonio Álvarez Amorós. Visor libros. Vol DCXXXVIII de la colección Visor de Poesía. 2007. Madrid. 210 págs. ISBN: 978-84-7522-718-4
- JUNG, Carl Gustav. (1929). *El secreto de la flor de oro. Un libro de la vida chino*. Incluye: Richard Wilhelm (traducción de la obra original taoísta china, de donde sale el primer título) Trad.: Roberto Pope. Ediciones Paidós. Col. Paidós Estudios. 1era. Reimpresión en España sobre la 4ª reimpresión de 1990. Barcelona, 1991. 144 páginas. ISBN: 84-7509-066-4
- . (1963). *Los complejos y el inconsciente*. Trad.: Jesús López Pacheco. Título original: L'homme à la découverte de son âme. Structure et fonctionnement de l'inconscient. Alianza Editorial. Sección Humanidades, Libro de Bolsillo. 1 ed. 1969. Octava reimpresión, 1995, Madrid. 458 páginas. ISBN: 84-206-1155-7
- KRACAUER, Siegfried. (1920-1933). *Estética sin territorio*. Traduc. Vicente Jarque. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos: Fundación CajaMurcia. Murcia, 2006. 377 páginas. ISBN: 84-89882-28-2
- KRAUSS, Rosalind E. (1993). *El inconsciente óptico*. Traducción de J. Miguel Esteban Cloquell. Editorial Tecnos. Colección Metrópolis. 1997. Madrid. 376 págs. ISBN 84-309-2983-5.
- KUBLER, George. (1962). *La configuración del tiempo*. Trad. Jorge Luján Muñoz. Edición ampliada. Editorial Nerea. Madrid 1988. 222 págs. ISBN 84-86763-05-3
- LE GOFF (1977-1979): "Memoria" en *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Traducción de Hugo F. Bauzá. II parte. Cal Barcelona. Paidós. 1991. 275 páginas. ISBN: 84-7509-671-9
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964). *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. Sexta reimpresión de 2002 de la edición de 1996. Editado por Fondo de Cultura Económica. México. 398 págs. ISBN 968-16-1245-0.
- LÓPEZ APARICIO, Isidro y SÁNCHEZ RUIZ, Joaquín. (2007). "La memoria: una estructura para la creación" en revista *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 20. págs 21-48. 2008. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. ISSN: 1131-5598
- LYOTARD, J. (1979). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Traducción de Mariano Antón Rato. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya). 7ma Ed. 2000. Madrid. 119 páginas. ISBN: 84-376-0466-4
- MARX, Karl. (1867) *El capital. Crítica de la economía política*. Libro Primero. Tomo primero. Versión y traducción de Vicente Romano García. Akal Editor. Akal 74 (nº40). Madrid, 1976. 424 páginas. ISBN: 84-7339-145-4
- . (1867) *El capital. Crítica de la economía política*. Libro Primero. Tomo segundo. Versión y traducción de Vicente Romano García. Akal Editor. Akal 74 (nº41). Madrid, 1976. 346 páginas. ISBN: 84-7339-002-4
- . (1867) *El capital. Crítica de la economía política*. Libro Primero. Tomo tercero. Versión y traducción de Vicente Romano García. Akal Editor. Akal 74 (nº42). Madrid, 1976. 434 páginas. ISBN: 84-7339-173-X

- . (1885) *El capital. Crítica de la economía política*. Libro Segundo. "El proceso de circulación del capital" IV. Edición de Pedro Scaron y traducción de Diana Castro. Siglo XXI Editores. Tercera edición en español de 1976 (España). Madrid, 1975. 434 páginas. ISBN: 84-3230217-1
- McLUHAN, Marshall. (1962). *La Galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*. Trad. Juan Novella. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores. 1era Ed. 1998. Barcelona. 422 págs. ISBN Galaxia Gutenberg: 84-8109-184-7. ISBN Círculo de Lectores: 84-226-7491-2
- MICHAUD, Philippe-Alain. (1998). *Aby Warburg and the image in Motion*. Trad. Sophie Hawkes. Zone Books. Urzone, Inc. Nueva York. 2004. 410 págs. ISBN: 1-890951-39-0
- MULVEY, Laura (1975). "Placer visual y cine narrativo" *Revista Screen*. Nº16, 3 (otoño, 1975). Oxford University Press. Reino Unido. 6-18. ISSN: 0036-9543
- NIETO BLANCO, Carlos. (1992). *Lecturas de Historia de la Filosofía*. Autores; Manuel Abascal Cobo... (Et al.). Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria. ISBN: 84-8102-134-2
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. (1871-1872). *El nacimiento de la tragedia*. Traducción y notas de Germán Cano. Editorial Gredos. Madrid, 2010. RBA Coleccionables. Barcelona 2014. Páginas 1 a 156. Volumen: 724 págs. ISBN: 978-84-473-7710-7
- . (1874). *Consideraciones intempestivas II. De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. En Obras Completas. Volumen I. Escritos de Juventud. Edición de Diego Sánchez Meca. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Linares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Editorial Tecnos. Grupo Anaya. Madrid, 2011. Páginas 695 a 748. Volumen: 974 Págs. ISBN: 978-84-309-5209-0
- . (1879). *El Caminante y su sombra*. Traducción y notas de Alfredo Brotons. Editorial Gredos. Madrid, 2010. RBA Coleccionables. Barcelona 2014. Páginas 157 a 303. Volumen: 724 págs. ISBN: 978-84-473-7710-7
- . (1882). *La ciencia jovial (La gaya scienza)*. Traducción y notas de Germán Cano. Editorial Gredos. Madrid, 2010. RBA Coleccionables. Barcelona 2014. Páginas 305 a 607. Volumen: 724 págs. ISBN: 978-84-473-7710-7
- . (1889). *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*. Traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Editorial Alianza. Sección Humanidades. El Libro de Bolsillo. Cuarta edición, Madrid, 1980. 178 págs. ISBN: 84-206-1467-X
- PROUST, Marcel. (1913). *En busca del tiempo perdido 1. Por el camino de Swann*. Trad. Pedro Salinas. Alianza Editorial. Primera Ed. En "El libro de bolsillo" 1966. Decimoséptima reimpresión Madrid, 1990. 514 págs. ISBN: 84-206-1022-4 (tomo). ISBN: 84-206-1991-4 (obra completa).
- . (1919). *En busca del tiempo perdido 2. A la sombra de las muchachas en flor*. Trad. Pedro Salinas. Alianza Editorial. Primera Ed. En "El libro de bolsillo" 1966. Decimocuarta reimpresión Madrid, 1993. 602 págs. ISBN: 84-206-1033-X (tomo). ISBN: 84-206-1991-4 (obra completa).
- . (1921-1922). *En busca del tiempo perdido 3. El mundo de Guermantes*. Trad. Pedro Salinas y José María Quiroga Plá. Alianza Editorial. Primera Ed. En "El libro de bolsillo" 1966. Duodécima reimpresión Madrid, 1994. 682 págs. ISBN: 84-206-1040-2 (tomo). ISBN: 84-206-1991-4 (obra completa).
- . (1922-1923). *En busca del tiempo perdido 4. Sodoma y Gomorra*. Trad. Consuelo Berges. Alianza Editorial. Primera Ed. En "El libro de bolsillo" 1967. Decimotercera reimpresión, 1997. Primera edición en "Biblioteca de Autor" 1998. Quinta reimpresión Madrid, 2006. 650 págs. ISBN: 84-206-3366-6 (tomo). ISBN: 84-206-4703-9 (obra completa).
- . (1925). *En busca del tiempo perdido 5. La prisionera*. Trad. Consuelo Berges. Alianza Editorial. Primera Ed. En "El libro de bolsillo" 1968. Decimotercera reimpresión, 1998. Primera edición en "Biblioteca de Autor" 1998. Quinta reimpresión Madrid, 2006. 466 págs. ISBN: 84-206-3804-8 (tomo). ISBN: 84-206-4703-9 (obra completa).
- . (1927). *En busca del tiempo perdido 6. La fugitiva*. Trad. Consuelo Berges. Diario El País. Primera edición Madrid, 2002. 372 págs. ISBN: 84-89669-56-2.
- . (1927). *En busca del tiempo perdido 7. El tiempo recuperado*. Trad. Consuelo Berges. Alianza Editorial. Primera Ed. En "El libro de bolsillo" 1969. Decimotercera reimpresión, 1998. Primera edición en "Biblioteca de Autor" 1998. Quinta reimpresión Madrid, 2006. 426 págs. ISBN: 84-206-3806-4 (tomo). ISBN: 84-206-4703-9 (obra completa).
- RAMÍREZ, Juan Antonio. (1996). *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Cultura Artística. Serbal. 1ª edición. Barcelona. 1996. 190 págs. ISBN: 84-7628-171-4
- RAMPLEY, Matthew (1999). Artículo "Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg Mnemosyne Atlas", en *The Optic of Walter Benjamin*, Vol. 3: De-, Dis-, Ex- Paperback – October 1, Editor: Alex Coles. Nueva York, 1999. Págs. 94 a 117. ISBN: 978-1901033410
- RANCIÈRE, Jacques (2001) *La fábula cinematográfica*. Trad. Carles Roche. Paidós Ibérica. Barcelona, 2005. 222 páginas. ISBN: 84-493-1680-4
- . (2003). *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (1ª ed.). Barcelona: Laertes, 178 páginas. ISBN: 84-7584-504-5
- . (2006). *El inconsciente estético* (1ª ed., 1ª reimp. ed.). Ed. Del Estante. Buenos Aires, 2006. 104 páginas. ISBN: 987-21954-0-4.
- . (2008). *El espectador emancipado* (1ª ed.). Trad. Ariel Dillon. Ed. Ellago. Castellón, 2010. 134 páginas. ISBN: 978-84-96720-92-3.
- . (2014). *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo Libros. Traducción de Mónica Pradó. 76 páginas. ISBN: 978-987-574-579-7. Disponible como "La división de lo sensible" en Internet: <http://esferapublica.org/esteticapolitica.ranciere.pdf> (consultado 18 de septiembre de 2018)
- RODRÍGUEZ, Claudio. *Poesía completa (1953–1991)*. Nuevos textos sagrados. Fábula, Tusquets editores. 2ª edición. Barcelona, mayo de 2009. 384 págs. ISBN: 978-84-8310-977-9
- ROMERO, Pedro G. (2016) *Tratado de Paz*. Catálogo de la exposición con el mismo nombre en ocasión de la Capitalidad Europea de Cultura de San Sebastián de ese año, y de la que es comisario. Incluye textos de Georges Didi-Huberman y Jean-Marc Lafon entre otros. Textos en Vasco, Español, francés e inglés. Traducción de Juan Calatrava et. At. Fundación Donostia. San Sebastián 2016. 986 páginas. ISBN: 978-84-608-9446-9
- RUIZ MARTÍNEZ, Natalia. (2006). *Poesía y Memoria: "Histoire(s) Du Cinéma" De Jean-Luc Godard*. Tesis doctoral dirigida por Aurora Fernández Polanco, Mercedes Replinger González et. al. Facultad de Bellas Artes, Sección Departamental de Historia del Arte Universidad Complutense de Madrid. 2006. 446 páginas.
- RUIZ-VARGAS, José María. (1997). *Claves de la memoria*. Compilación con textos de José Antonio Marina, Amalio Blanco, Celia Fernández Prieto y José María Ruiz-Vargas entre otros. Editorial Trotta. Col. Estructuras y Procesos, sería Ciencias Sociales. Madrid, 1997. 160 páginas. ISBN: 84-8164-173-1
- SÁNCHEZ RUIZ, Joaquín y LÓPEZ-APARICIO, Isidro. (2008). *La memoria: una estructura para la creación en Arte*, individuo y Sociedad, 2008, Vol. 20. Págs. 21 a 42. ISSN: 1131-5598
- SETTIS, Salvatore. (2011) *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*. Publicado con motivo de la exposición "Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?". Testimonios de Fritz Saxl y Eric M. Warburg. Itroduc. Fernando Checa. Ediciones de La Central en colaboración con MNCARS. Colección Coup de Dés. Barcelona 2010. 130 páginas. ISBN: 9788493814267.
- SONTAG, Susan. (1973). *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. Ed. Eugenio Major. Penguin Random House G. Ed. Colección Debolsillo. 2008. Octava reimpresión 2014. Barcelona. 210 págs. ISBN: 978-84-8346-779-4

THORNTON, Sarah. (2014). *33 artistas en 3 actos*. Trad. Teresa Arijón. Ed. Edhasa. Col. Ensayo. Barcelona, 2015. 498 páginas. ISBN: 978-84-350-2570-6

TODOROV, Tzvetan. (1995). *Los abusos de la memoria*. Traducción de Miguel Salazar. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 2000. Presentado originalmente en Bruselas, en 1992 dentro del congreso "Historia y memoria de los crímenes y genocidios nazis". 64 páginas. ISBN: 84-493-0814-3

VILA-MATAS, Enrique. (2014). *Kassel no invita a la lógica*. Editorial Seix-Barral. Col. Biblioteca Breve. Cuarta reimpresión. Barcelona, 2014. 306 páginas. ISBN: 978-84-322-2113-2

VIRNO, Paolo. (2003). *Virtuosismo y revolución: La acción política en la era del desencanto*. Madrid: Traficantes de Sueños. 144 páginas. ISBN: 84-932982-6-3

VV.AA. (1985). *La posmodernidad*. Edición a cargo de Hal Foster, con textos de J. Baudrillard, J. Habermas, E. Said entre otros. Editorial Kairós. 238 páginas. ISBN: 978-84-724-5154-4

VV.AA. (1998). *Los años Support Surfaces en las colecciones del Centre Georges Pompidou*. Catálogo con motivo de la exposición en Galerie Nationale du Jeu de Paume, Centre Georges Pompidou entre el 18 de mayo y el 30 de agosto y en el Centro Conde Duque de Madrid del 20 de octubre al 8 de diciembre de 1998. Ministère de la Culture et de la Communication, Ediciones del Jeu de Paume. París 1998. 199 páginas. ISBN: 978-84-88006-41-1

VV.AA. (2010). *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*. Catálogo con motivo de la exposición en el Centre Pompidou, París entre el 23 de septiembre de 2009 y el 11 de enero de 2010 con itinerancia al Fotomuseum Winterthur, Winterthur y a la Fundación Mapfre, Madrid, durante 2010. Exposición comisariada por Quentin Bajac y Clément Cherox entre otros con dirección y concepción del catálogo de los mismos. Traducción Antonia Castaño. Edición de Fundación Mapfre. Madrid 2010. 486 páginas. ISBN: 978-84-9844-233-5

VV.AA. (2012). *Espectros de Artaud*. Catálogo con motivo de la exposición en el Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid entre el 18 de septiembre y el 17 de diciembre de 2012. Comisariada por Kaira M. Cabañas y Frédéric Acquaviva. Textos de comisarios y Hannah Feldman entre otros. Edición de María Luisa Blanco. MNCARS 2012. 292 páginas. ISBN: 978-84-8026-460-0

VV.AA. (2013). *+ -1961*. Catálogo con motivo de la exposición en el Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid entre el 19 de junio y el 24 de octubre de 2013. Comisariada por Julia Robinson y Christian Xatrec. Textos de comisarios y Liz Kotz entre otros. Edición de María Luisa Blanco. MNCARS 2013. 314 páginas. ISBN: 978-84-8026-471-6

WARBURG, Aby. (1893-1914). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Trad. Felipe Pereda y Elena Sánchez. Prólogo de Gertrud Bing. Alianza Editorial. 2005. Madrid. 628 págs. ISBN: 84-206-7954-2

—. (1923) *El ritual de la serpiente*. Conferencia dictada en la clínica neurológica del doctor Binswanger (Kreuzlingen, Suiza). Publicada por primera vez en 1988 por el Instituto Warburg. Traducción de Joaquín Etorena Hormaeche. Editorial Sexto Piso. Primera edición en español. 2004, México. ISBN: 968-5679-20-7

—. (1927-1929). *Atlas Mnemosyne*. Edición Española de Fernando Checa. Primera edición en español. Madrid. Ediciones Akal, S. A. 2010. 194 págs. ISBN: 978-84-460-2825-3

—. (1927-1929). *El 'Almuerzo sobre la hierba' de Manet*. Trad. Lucas Risoto de Mesa. Casimiro Libros. 2014. Madrid. 58 págs. ISBN: 978-84-15715-52-8

WILDE, Oscar (1891) *Salomé. Drame en un acte*. Con ilustraciones de Alastair. Edición: Ad. Van Bever. Les Éditions G. Grès & Cie. Paris, 1922. 102 páginas más 14 con introducción y 9 ilustraciones. Sin ISBN.

WITTGENSTEIN, Ludwig. (1921). *Tractatus Logico-philosophicus*. Versión e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Alianza Editorial. Colección Libro de Bolsillo, Filosofía. Primera edición de 2003, quinta reimpresión de 2010. Madrid. 178 páginas. ISBN: 978-84-206-5570-3.

WOLF, Gerhard (1999). "Aby Warburg, la fotografía y su laboratorio de historia teórico-cultural de la imagen", artículo en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. (Págs 309 a 322). Recopilación de artículos con motivo de las VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Auditorio de la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, 14 al 15 de octubre de 1999. CAIA. Centro Argentino de Investigadores de Arte. 482 págs. Publicación sin ISBN.

YATES, Frances Amelia. (1966). *El arte de la memoria*. Edición española de Ignacio Gómez de Liaño. Primera edición. Taurus Ediciones. Madrid 1974. 460 págs. ISBN: 84-306-1113-4.

—. (1979). *La filosofía oculta en la época isabelina*. Traducción de Roberto Gómez Ciriza. Fondo de Cultura Económica. Primera Ed. en español, 1982. 1992. México. 338 págs. ISBN: 968-16-1179-9.

—. (1982). *Lulio y Bruno. Ensayos reunidos I*. Traducción de Tomás Segovia. Fondo de Cultura Económica. Primera edición en español. 1990. México. 402 págs. ISBN: 968-16-3397-0.

Bibliografía de catálogos de artistas

ADLER, Dan. (2009). *Hanne Darboven. Cultural history 1880-1983*. Afterall Books. Distributed by The MIT Press. Central St. Martins. College of the Arts and Design. Univ. Of the Arts. Londres. 1era. ed. 2009. 112 páginas. ISBN Paperback: 978-1-84638-050-1. ISBN Cloth: 978-1-84638-051-8

BEUYS, Joseph. (2001) *Joseph Beuys. Un panorama de l'œuvre 1945-1985*. Edición dirigida por Lothar Schirmer. Ensayo preliminar de Alain Borer. La Bibliothèque des Arts. Trad. Catherine Métais-Bührendt y Didier Coigny. Suiza, 2001. 244 Páginas. ISBN: 2-88453-081-9

BRIGHT, Susan. (2005). *Fotografía hoy*. Trad: M^a Arozamena. Editorial Nerea. San Sebastián. ISBN: 84-96431-12-6

GIELEN, Denis. (2007). *Atlas of contemporary art for use by everyone*. Trad. Laura Astrumus. Laurent Busine. Musée des arts contemporains au Grand-Hornu, Luxemburgo, 2007. 228 páginas. ISBN 978-2-930368-21-4

BURGEOIS, Louise. (1999). *Memoria y arquitectura*. Catálogo de la exposición en el MNCARS, entre el 16 de noviembre de 1999 y el 14 de febrero de 2000. Comisariada por Jerry Gorovoy y Danielle Tilkin. Catálogo editado por Carlos Ortega. 322 páginas. ISBN: 84-8026-136-6

CASEBERE, James. (1999). *James Casebere: Asylum*. Catálogo con motivo de exposición en el CGAC entre el 12 de mayo y el 25 de julio de 1999. Itinerancia al Museum of Modern Art. Oxford. Textos de Michael Tarantino y Donna Lynas entre otros. Editorial: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, in association with Centro Galego de Arte Contemporánea, Galicia, , 1999. 146 páginas. ISBN: 978-84-453-2465-3

DEMAND, Thomas. (2002). *Thomas Demand. Lenbachhaus München, Louisiana Museum of Modern Art.* Catálogo de exposición en Lenbachhaus Munich desde 26 octubre de 2002 al 19 de enero 2003, y en el Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek entre enero y abril de 2004. Munich, Schirmer/Mosel, 2002. 173 páginas. ISBN: 978-3-8296-0083-6

—. (2008). *Thomas Demand: Cámara*. Con textos de Christian Demand, Thomas Demand, Tom GuGunning. Catálogo de exposición en Espacio Fundación Telefónica entre el 6 de junio y el 24 de agosto de 2008. Comisario: Sérgio Mah. Edición de Fundación Telefónica y La Fábrica Editorial. Madrid, 2008. 160 páginas. ISBN: 978-84-89884-85-4

DEAN, Tacita. (2006). *Tacita Dean: analogue: drawings 1991-2006*. Editado por Theodora Vischer y Isabel Friedli. 1era. Ed. Basel: Schaulager; Göttingen: Steidl, 2006. 152 páginas. ISBN: 978-3-86521-289-4

- . (2008). *Tacita Dean. De mar en mar*. Catálogo de exposición en Fundación Botín entre el 30 de octubre de 2013 y el 12 de enero de 2014. Comisario: Vicente Todolí. Textos de Nuria Enguita entre otros. Ed. Fundación Marcelino Botín. Santander, 2013. 332 páginas. ISBN: 978-84-15469-35-3
- DIAMOND, Sara. (1992). *Mémoires ravivées, histoire narrée = Memories Revisited, History Retold: Sara Diamond*. Textos de Jean Gagnon y Karen Knights. Publicación: Serge Thériault con motivo de la exposición del 5 de marzo al 24 de mayo de 1992 en Musée des Beaux Arts du Canada. Ottawa. 96 páginas. ISBN: 0-88884-622-3
- ENWEZOR, Okwui. (2006) *Lo desacomodador. Escenas fantasmas en la sociedad global*. Edición catálogo de la segunda Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla. Biacs2. Coordinación James Thomas. Textos del comisario y de Alberto Ruiz de Samaniego, Ruti Teitel, Judith Butler entre otros. 338 páginas. ISBN: 84-934879-2-9
- ESQUIVIAS, Patricia. (2016) *A veces decorado*. Catálogo de la exposición en el Centro de Arte Dos de Mayo CA2M, Madrid, entre el 19 d febrero y el 5 de junio de 2016. Extos de Soledad Gutiérrez y Pablo Martínez entre otros. Edita CA2M, Móstoles, Madrid. 216 páginas. ISBN: 978-84-451-3530-3
- FERRARI, León. (2016) *Ferrari por León*. Editado por Andrea Wain con prólogo de Andrea Giunta. Librería Ediciones. 1era. ed. Ilustrada, Buenos Aires, 2016. 130 páginas. ISBN: 978-987-3754-09-8
- GARCÍA, Dora. (2005). *Si / yes / oui. No / no / Non*. Publicación con motivo de la exposición "Vibraciones" en el MUSAC de León, entre el 10 de septiembre y el 4 de diciembre de 2005. Con itinerancia al FRAC de Bourgogne. Comisarios Agustín Pérez Rubio y Eva González-Sancho. Textos de Rafael Doctor Roncero y Peter Doroshenko y Edwin Carels, entre otros. Edita: MUSAC y FRAC. 244 páginas. ISBN: 84-934541-2-5
- GODFREY, Tony. (2010) *La pintura hoy*. Editores: David Anfam y Helen Miles. Phaidon Press Limited / Inc. Londres/ Nueva York. Edición de 2010. 452 páginas. ISBN: 978-0-7148-5973-6
- HALBWACHS, Maurice (1925). *La memoria colectiva*. Ed. R. Sidicaro. Trad. Federico Balcarce. Miño y Dávila Editores. 1era. Ed. 2010, Buenos Aires. 234 páginas. ISBN: 978-84-92613-22-9.
- HEARTNEY, Eleonor. (2008) *Arte & hoy*. Traducción: Gemma Deza Guil. Phaidon Press Limited / Inc. Londres/ Nueva York. Edición de 2010. 444 páginas. ISBN: 978-0-7148-5927-9
- HILLER, Susan. (2004). *Susan Hiller: Recall. Selected Works '69-2004*. Editado por James Linwood (comisario). Catálogo con motivo de las exposiciones en BALTIC (Newcastle), en 2004, en Museu Serralves, en 2005 y en Kunsthalle Bessel en 2005. Manchester: Cornerhouse, 2004. 176 páginas. ISBN: 978-1-903655-19-6
- . (2011). *Susan Hiller*. Editado por Ann Gallagher para Tate Publishing. Catálogo con motivo de la exposición en la Tate Britain entre el 1 de febrero y el 15 de mayo de 2011. Tate Publishing. Londres, 2011. 194 páginas. ISBN: 978-1-85437-888-0
- HIRSCHHORN, Thomas (2004) *Thomas Hirschhorn (Contemporary Artists)*. Textos de Benjamin H. D. Buchloh entre otros. Ed. Phaidón Press. 2004. 160 páginas. ISBN: 978-0-7148-4273-8
- LINGWOOD, James (et al.). (1999). *Juliao Sarmiento. Flashback*. Museo nacional centro de Arte reina Sofía. Catálogo con motivo de su exposición en el Palacio de Velázquez del Parque del Buen Retiro, Madrid. 14 de octubre de 1999 al 10 de enero de 2000- Impreso en Madrid, MNCARS 1999. 212 páginas. ISBN 84-8026-133-1
- LUCAS, Cristina. (2014) *Es capital*. Catálogo de la exposición del mismo título en Matadero Madrid (Abierto por Obras), entre el 1 de febrero y el 1 de mayo de 2014, con itinerancia al Patio Herreriano y al Centro Galego de Arte Contemporáneo. Comisaria: Manuela Villa. Textos de Maurizio Lazzarato entre otros. Organizado y editado por Matadero Madrid y Acción Cultural Española, AC/E. Madrid, 2014. 100 páginas. ISBN: 978-84-15272-60-1 y 978-84-87744-73-0
- MARCOCCI, Roxana. (2005). *Thomas Demand*. Con textos de Jeffrey Eugenides. Catálogo de exposición en MOMA Nueva York entre el 4 de marzo y el 30 de marzo de 2005. Edición Joanne Greenspun. MOMA. Nueva York, 2005. 148 páginas. ISBN: 0-87070-080-4
- MARZONA, Daniel. (2005). *Arte conceptual*. Edición de Uta Grosenick. Taschen GMBH. Köln, 2005. 98 páginas. ISBN: 978-3-8228-2960-8
- MESEGUER, Rosell. (2008) *Demande de consultation. Concesiones poéticas sobre Paris*. Catálogo de exposición La Mar de Músicas-Francia-Cartagena. Ayuntamiento de Cartagena y Caja Murcia. Comisario: José Luis Cegarra Hernández. ISBN: 978-84-96728-15-8
- MOURE, Gloria. (1996). *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos*. Textos de Christian Boltanski, José Jiménez y Jean Clair. Libro publicado con motivo de la exposición en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela en 1995-1996. Ediciones Polígrafa, S. A. Barcelona, 1996. 230 páginas. ISBN: 84-343-0818-5.
- . (2014). *Sigmar Polke, Paintings Photographs and Films*. Coordination: Montse Holgado, Debbie Grimberg. Colección 20_21. Ediciones Polígrafa, S. A. Barcelona, 2014. 236 páginas. ISBN: 84-343-1337-8.
- NERI, Louise. (2003). *Juliao Sarmiento*. Colección 20_21 dirigida por Gloria Moure. Barcelona. Ediciones Polígrafa, S.A. 2003. 264 páginas. ISBN 84-343-0990-4
- PAPARONI, Demetrio. (2008) *España. Arte español 1957-2007*. Catálogo de exposición en Palazzo Sant'Elia. Palermo, Italia. Entre el 18 de mayo y el 14 de septiembre de 2008. Comisariada por Demetrio Paparoni. Producida por Palazzo Sant'Elia, Provincia Regionale de Palermo e Instituto Cervantes. Ed. Skira, Itali, 2008. 274 páginas. ISBN: 978-88-6130-760-5
- POLKE, Sigmar. (1995). *Photoworks: When Pictures Vanish. Sigmar Polke*. Catálogo de las exposiciones en MOCA, Los Ángeles, diciembre de 1995 a marzo de 1996, con itinerancia a Santa Fé, Nuevo México entre abril y agosto de 1996 y a Washington entre septiembre de 1996 y enero de 1997. Edición Russell Ferguson. 256 páginas. Edición SCALO, 1996. ISBN: 978-1881616658
- . (1997). *Polke, Sigmar. Die drei Lügen der Malerei*. Catálogo de las exposiciones en Bonn, 7 de junio a 12 de octubre de 1997 y Berlín, 1 de noviembre de 1997 al 15 de febrero de 1998. Edición Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1997. 378 páginas. ISBN: 3-88609-419-7
- . (2000). *Sigmar Polke. Die Editionen 1963-2000 Catalogue Raisonné*. Ensayo: Martin Hentschel. Editorial Hatje Cantz Verlag. Alemania, 2000. 428 páginas. ISBN: 3-7757-0956-8
- RAMIREZ, Juan Antonio. (2009). "El arte no es el capital". Artículo en dos entregas de revista; Lápis Nº 256 (págs.26-47) y Lápis Nº 257 (Págs. 26-53). Octubre y noviembre de 2009. Con mención en Editorial del Nº de octubre a la memoria de este autor historiador por su reciente fallecimiento. Año XXVIII. España. ISSN: 0212-1700
- ROMERO, Pedro G. (2009) *Silo. Archivo FX*. Catálogo de la exposición en la abadía de Santo Domingo de Silos, entre el 13 de mayo y el 27 de septiembre de 2009. Dirección: Mª José Salazar. Iroducción de Esteban Pujals Gesalí. Cámara Oficial de Comercio e Industria de Burgos y Museo Nacional Cenro de Arte Reina Sofía.. 386 páginas. ISBN: 978-84-8026-395-5
- SARMENTO, Juliao. (2006). *Withholding, works 1994-2006*. Comisario James Lingwood. Catálogo con motivo de la exposición en la Fundación Marcelino Botín, Santander. 27 de octubre de 2006 al 7 de enero de 2007- Impreso en Gráficas Calima, Fundación Marcelino Botín, 2006. 180 páginas. ISBN 13 978-84-96655-02-7. ISBN 10 84-96655-02-04
- TATAY, Helena. (2010). *Hans-Peter Feldmann. Una exposición de arte*. MNCARS, 22 de septiembre de 2010 a 28 de febrero de 2011. Folleto para los visitantes. Tríptico. D.L.: M-40186-2010
- VV.AA. (2000). *Modern Contemporary. Art at MOMA since 1980*. Publicado con motivo de la exposición "Open Ends", en el Museum of Modern Art, Nueva York, entre el 28 de septiembre de 2000 y el 30 de enero de 2001. Coordinador Kirk Varnedoe. Comisarios: Paola Antonelli y Joshua Siegel. Editor: Harriet Schoenholz Bee. Publicado por MOMA, Nueva York, 2000. 562 páginas. ISBN 0-87070-407-9
- VV.AA. (2001). *Whitney. American visionaries. Selection from the Whitney Museum of Modern Art*. Introducción de Maxwell L. Anderson. Publicado por Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2001. 340 páginas. ISBN 0-8109-6831-2. ISBN (2): 0-87427-127-4

VV.AA. (2002). *Documenta 11 Platform 5: Exhibition*. Coordinador Ed.: Gerti Friezek. Editores: Heike ander y Nadja Rottner. Ed. Documenta und Museum Fridericianum. Publicado por Hatje Cantz Publishers. Ostfildern-Ruit, Alemania. 624 páginas. ISBN 3-7757-9086-1

VV.AA. (2002). *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Uta Grosenik Editora. Ed. Taschen GMBH. Edición de 2005. Edición original de 2002. Köln. 356 páginas. ISBN 978-3-8228-4120-4

VV.AA. (2002). *Vitamin P. New Perspectives in Painting*. Introducción de Barry Schwabsky. Phaidon Press Limited / Inc. Londres/ Nueva York. Edición de 2007. 354 páginas. ISBN: 978-0-7148-4446-6

VV.AA. (2004). *At War*. Catálogo de exposición en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, entre el 17 de mayo y el 26 de septiembre de 2004. Comisarios: Antonio Monegal, Francesc Torres y José María Ridaó. Textos de Michael Walzer, Jay Winter y Andreas Huyssen entre otros. Fòrum Barcelona, 2004. 388 páginas. ISBN: 84-95951-69-X

VV.AA. (2004). *La belleza del fracaso / el fracaso de la belleza*. Catálogo de exposición en Fundación Joan Miró. Barcelona. 28 de mayo a 24 de octubre de 2004. Exposición dirigida por Rosa María Malet sobre concepto de Harald Szeemann. 266 páginas. Sin ISBN. Depósito legal: B-23982-2004

VV.AA. (2004). *Con toda la intención*. Catálogo de Manifesta 5. European Biennial of Contemporary Art/ Centro Internacional de Cultura Contemporánea. 11 de junio a 30 de septiembre de 2004. Donostia-San Sebastián. Comisarios Marta Kusma y Massimiliano Gioni. 676 páginas. ISBN: 84-609-1349-X

VV.AA. (2004). *Echo, (Juliao Sarmiento, Echo)*. Editado por Eva Meyer-Hermann. Edición en Inglés traducida por Fiona Elliott. Alemania. Editores Van Abbemuseum, Eindhoven y Richter Verlag, Düsseldorf. 2004. 130 páginas. ISBN Van Abbemuseum: 90-70149-88-5. ISBN Richter Verlag: 3-937572-03-1

VV.AA. (2005). *CASM Vol 1Cash*. Catálogo de eventos y exposiciones realizados en el Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona entre 2003 y 2005. Dirección de David G. Torres. Consejo y coordinación: David Amengol, Bea espejo y Ester Martínez. Dirección del Centro: Ferran Barenblit. Edición Actar-D. 226 páginas. ISBN: 84-96540-01-04

VV.AA. (2005). *Kunstmuseum Wolfsburg. Contemporanea*. Catálogo de exposición en la Fundación Juan March en Madrid, entre el 4 de febrero y el 2 de abril de 2005. Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego entre otros. F. Juan March, Editorial arte y Ciencia, Kunstmuseum Wolfsburg. 222 páginas. ISBN: 84-7075-525-0

VV.AA. (2005). *Vitamin D. New Perspectives in Drawing*. Introducción de Emma Dexter. Phaidon Press Limited / Inc. Londres/ Nueva York. Edición de 2007. 356 páginas. ISBN: 978-0-7148-4545-6

VV.AA. (2005). *Emergencias*. Catálogo de exposición en el MUSAC de León, entre el 1 de abril y el 21 de agosto de 2005. Coordinador de instalación: Pedro Gallego. Textos de Rafael Doctor Roncero e IECAH, entre otros. Edita: MUSAC y ACTAR. 304 páginas. ISBN: 84-932325-9-9 y 84-95951-88-6

VV.AA. (2008). *Nuevas Historias: Contemporary Photography from Spain*. Catálogo de exposición en Kulturhuset, Estocolmo, entre el 4 de octubre de 2008 y el 25 de enero de 2009. Bill Kouwenhoven, Alejandro Castellote, Estelle af Malmberg y Timothy Persons. Edita: Kulturhuset y SEACEX, Publica Hatje Cantz Verlag. Alemania, 2008. 244 páginas. ISBN: 978-3-7757-2340-4

VV.AA. (2008). *Ondare. Cuaderno de Artes plásticas y Monumentales. Revisión del Arte Vasco entre 1975-2005*. Contenido procedente de las jornadas organizadas por Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 13 al 15 de marzo de 2008. Directora M^a José Aranzasti García. Textos de Juan Luis Moraza, Josu Rekalde y Marie Claude Berger entre otros. Eusko Ikaskuntza, Sociedad de Estudios Vascos. San Sebastián, 2008. 526 páginas más 106, cuadernillo. ISBN: 978-84-8419-142-1

VV.AA. (2008). *New World order. Contemporary Installation art and photography from China*. Catálogo de exposición en Groninger Museum. Groninger, Países Bajos, entre el 12 de abril y el 23 de noviembre de 2008. Comisarios: Mark Wilson y Sue-an van der Zijpp. Textos de Carol Yinhua Lu y Sue-an van der Zijpp. Edita: Groninger Museum. Nai Publishers Rotterdam. Bélgica, 2008. 202 páginas. ISBN: 978-90-5662-251-0

VV.AA. (2009). *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Catálogo de la exposición del mismo título en el Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, entre el 28 de octubre de 2009 y el 22 de febrero de 2010. Itinerancia a Pamplona y Ciudadela en 2010. Edición y comisariado: José Díaz Cuyás. Textos de Patricia Molins, Carmen Pardo Salgado y Francisco Javier San Martín entre otros. Ed. MNCARS, Madrid, 2009. 418 páginas. ISBN: 978-84-8026-405-1

VV.AA. (2009). *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*. Catálogo de la exposición del mismo título en el Museo Nacional Centre Pompidou, París, entre el 23 de septiembre de 2009 y el 11 de enero de 2010. Itinerancia a Fundación Winterthur, Winterthur y Fundación Mapfre, Madrid en 2010. Edición y comisariado: Quentin Bajac y Clément Chéroux. Textos de Philippe-Alain Michaud, Guillaume Le Gall y Michel Poivert entre otros. Ed. Fundación Mapfre y TF. Editores, Madrid, 2009. 484 páginas. ISBN: 978-84-92441-90-7 y 978-84-9844-233-5

VV.AA. (2010). *Art Since 1900*. Volumen 2 "1945 to present". Segunda edición. Con textos de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh y David Joselit. Editorial Thames & Hudson, Nueva York, 2011. 818 páginas total. Vol 2: 512. ISBN: 978-0-500-28953-2

VV.AA. (2011). *Antes que todo*. Catálogo de la exposición del mismo título en el Centro de Arte Dos de Mayo CA2M, entre el 18 de septiembre de 2010 y el 9 de enero de 2011. Edición y comisariado: Aimar Arriola y Manuela Moscoso. Coord. Mariano Mayer. Ed. CA2M, Móstoles, Madrid, 2010. 278 páginas. ISBN: 978-84-451-3323-1

VV.AA. (2011). *dOCUMENTA (13)*. Comisaria Carolyn Christov-Bakargiev. Textos de la comisaria y de Chus Martínez entre otros. Ed. Documenta und Museum Fridericianum. Publicado por Hatje Cantz Publishers. Ostfildern-Ruit, Alemania. Tres volúmenes: 1/3: 772 páginas. ISBN 978-3-7757-2951-2. 2/3: 322 páginas. ISBN: 978-3-7757-2952-9. 3/3: 538 páginas. ISBN: 978-3-7757-2954-3

VV.AA. (2012). *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*. Catálogo de la exposición del mismo título en el Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, entre el 18 de septiembre y el 17 de diciembre de 2012. Edición y comisariado: Kaira M. Cabañas y Frédéric Acquaviva. Trad.: Marta Pino y Mercedes Pineda. Ed. MNCARS, Madrid, 2013. 314 páginas. ISBN: 978-84-8026-471-6.

VV.AA. (2012). *Whitney Biennial 2012*. Catálogo de la exposición del mismo título en el Whitney Museum of American Art entre el 1 de marzo y el 27 de mayo de 2012. Comisariado: Elisabeth Sussman y Jay Sanders. Ed. Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2012. 322 páginas. ISBN: 978-0-300-18036-7

VV.AA. (2013). *+ - 1961. La expansión de las artes*. Catálogo de la exposición del mismo título en el Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, entre el 19 de junio y el 28 de octubre de 2013. Edición y comisariado: Julia Robinson y Christian Xatrec. Textos de Liz Kotz, Dietrich Diederichsen y Charles Curtis entre otros. Ed. MNCARS, Madrid, 2012. 290 páginas. ISBN: 978-84-8026-460-0

VV.AA. (2014). *Contemporary Art. Mexico*. Edición Hossein Amir-sadeghi. Textos de Tanya Barson, Daniel Garza Uzabiaga y María Minera. Ed. Thames & Hudson, Londres, 2014. 336 páginas. ISBN: 978-0-500-97064-5

VV.AA. (2015). *ARCO. Colombia, 2015*. Comisario: Jaime Cerón Silva. Ed. Thames & Hudson, Londres, 2014. 374 páginas. ISBN: 978-958-753-175-6

WEARING, Gillian. (2015). *Gillian Wearing*. Catálogo de la exposición en el Instituto Valenciano de arte Moderno entre el 24 de septiembre de 2015 y el 24 de enero de 2016. Comisariado por Sacha Cradock. IVAM, Valencia, 2015. 114 páginas. ISBN: 978-8448260521

Internet

BAERS, M. (2011). Inside the box: Notes from within the european artistic research debate. Revista E-Flux. Número 26. Junio de 2011. <https://www.e-flux.com/journal/26/67944/inside-the-box-notes-from-within-the-european-artistic-research-debate/> (consultado 18 de julio de 2018)

BARKER, Barry. (2010). "Live in your head". Artículo en la revista FlashArt. Número de noviembre diciembre de 2010. <https://www.flashartonline.com/article/live-in-your-head/> (consultado 20 de septiembre de 2018).

CALVO, Alejandro. Estudio: La belleza de la inquietud. Miradas de Cine. http://www.miradas.net/0204/estudios/2002/04_dlynch/estudio.html (Consultado: 4 de enero de 2011). Actualizado a "Fragmentos de un conversación entre David Lynch y Chris Rodley" (Consultado 15 de marzo de 2019) : <http://pensarencine.blogspot.com/2012/02/fragmentos-de-un-conversacion-entre.html>

CANDAU, Joël. (2002). *Memorias y amnesias colectivas*, en Antropología de la Memoria. Buenos Nueva Visión. Cap. V. 2002. págs. 56-86. https://www.academia.edu/8318204/CANDAU_MEMORIAS_Y_AMNESIAS_COLECTIVAS (Consultado 18 de julio de 2018)

CARDIFF, Janet y BURRELL MILLER, George (2014) *Lost in the Memory Palace*. Video Documental. 10 mins. <https://www.youtube.com/watch?v=LahrSiUeP2I> (Consultado: 30 de septiembre de 2018)

CHRISTOV BAKARGIEV, Carolyn. (2011) *Konzept dOCUMENTA(13)*. Presentación de la comisaria del evento de Kassel el 30 de noviembre de 2011, en el marco de dOCUMENTA (13) <https://www.youtube.com/watch?v=Ww8T8AosQ58> (Consultado 15 de septiembre de 2018)

DÁVILA FREIRE, Mela. (2005). *When Attitudes Become Form y la máquina del tiempo. Sobre la posibilidad (o no) de Reproducir el arte*. Reseña de la exposición "When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013". Artículo en Artfile.es, 2015. http://artfile.es/wp-content/uploads/2015/01/WABF_rese%C3%B1a_MD_cast-copia.pdf (Consultado: 20 agosto de 2018)

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. (2009). *Pensar con imágenes: historia y memoria en la época de la googleización*. Artículo en www.academia.edu. https://www.academia.edu/2101007/_Pensar_con_im%C3%A1genes_historia_y_memoria_en_la_%C3%A9poca_de_la_googleizaci%C3%B3n_ (Consultado: 29 septiembre 2015)

FREUD, Sigmund. (1896). *Etiología de la histeria*. Biblioteca Virtual Universal. <http://biblioteca.org.ar/libros/211775.pdf> (Consultado 28 de septiembre de 2018)

HIRSCHHORN, Thomas. (2017) *Thomas Hirschhorn Interview: A World of Collage*. 27 mins. Aprox. Film documental. Louisiana Channel. <https://www.youtube.com/watch?v=zGYWu8foys> (Consultado: 26 de septiembre de 2018)

JAY, Martin (2017), Conferencia del 1 de diciembre en el Goethe-Institut Schweden. Estocolmo: "History of the Frankfurt School's use of Freud". 44 mins. <https://www.youtube.com/watch?v=westQA1pUd8&t=1572s&index=111&list=WL> (consultado 21 de septiembre de 2018)

KOSUTH, Joseph (1969) "El arte después de la filosofía" de la serie Art as idea as idea. <http://artecontempo.blogspot.com/2005/09/joseph-kosuth.html> (consultado 2 de septiembre de 2018). En idioma original: http://www.lot.at/sfu_sabine_bitter/Art_After_Philosophy.pdf (misma fecha de consulta)

LATOUR, Bruno. (2010). An Attempt at a "Compositionist Manifesto". En New Literary History, 2010, 41. Págs. 471-490. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/120-NLH-final.pdf> (Consultado: 4 de octubre de 2018)

MATHESON, Lucas. (2017). Reseña de la exposición "The Boat Is Leaking. The Captain Lied" de Thomas Demand y Alexander Kluge en la Fundación Prada, Venecia. Entre el 13 de mayo y el 26 de noviembre de 2017. Revista ARTFORUM. <https://www.artforum.com/picks/the-boat-is-leaking-the-captain-lied-70098> (Consultado: 20 de agosto de 2018)

MEESE, Jonathan (2013). *The Story of Jonathan Meese*. 15 mins. Film documental. Louisiana Channel. <https://www.youtube.com/watch?v=PoD6wpRooPU> (Consultad: 26 de septiembre)

MEESE, Jonathan (2014). *Jonathan Meese & His Mother: Mommy and Me Are Animals*. 34 mins. Aprox. Film documental. Louisiana Channel. <https://www.youtube.com/watch?v=lgxQntdMjwl&t=208s> (Consultado: 26 de septiembre)

MUÑOZ GUTIÉRREZ, Carlos. (1999-2011). *Giordano Bruno: el Arte de la Memoria*. Art en revista A Parte Rei N°12 <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/arteburu.pdf> (Consultado: 29 septiembre 2015)

PIGLIA, Ricardo. (2013). *Borges por Piglia*. Serie de cuatro programas televisivos producidos por la TV pública y la Biblioteca Nacional Argentina. 75 mins. Aprox. cada uno. https://www.youtube.com/watch?v=im_kMvZQlv8&list=RDQMgYgLyUk_Enc&start_radio=1 (Consultado: 19 agosto de 2018)

RINAUDO, María Cristina. (2002). Reseña de "Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención" de Mihaly Csikszentmihalyi. RED Revista de Educación a Distancia. Junio, Número 004. Universidad de Murcia. ISSN 1578-7680. en <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/547/54700403.pdf>. (Consultado 4 de enero de 2011)

SAN AGUSTÍN. (Siglo V d.C.). Confesiones. Libro Décimo. Traducción de Ángel Custodio Vega Rodríguez, revisada por José Rodríguez Díez http://www.augustinus.it/spagnolo/confessionii/conf_10_libro.htm

SOTO, Motserrat. (1998-2006) *Archivo de archivos*. Memoria de trabajo de investigación y posterior exposición en: http://www.montserrat-soto.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=9&id=23&Itemid=25 (consultado 20 de septiembre de 2018)

STENGERS, Isabelle. (2005). *Introductory notes on an ecology of practices*. Artículo en CulturalStudiesReview Volumen 11, N°1, Marzo de 2005. Págs 183-196. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/282676946_Introductory_Notes_on_an_Ecology_of_Practices 8consultado 5 de octubre de 2018)

TIRAVANIJA, Rirkrit (2015) *Rirkrit Tiravanija - Respirar es obra*. 20 mins. <https://www.youtube.com/watch?v=8a-lPinuqpl&t=931s> (Consultado: 26 de septiembre de 2018)

TODOROV, Tzvetan, (2000) Los abusos de la memoria. "La memoria amenazada", Paidós. 2000. 26 páginas. En <http://www.felsemiotica.org/site/wp-content/uploads/2014/10/Todorov-Tzvetan-La-memoria-amenazada.pdf> (Consultado 18 de julio de 2018)

VOZMEDIANO, Elena. (2016) "Alianzas entre las Américas. Sobre la donación de Patricia Phelps de Cisneros al MoMA". Artículo publicado en el suplemento *El Cultural*. El 28 de octubre de 2016. https://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=38743 (consultado: 6 de octubre de 2016)

—. (2016). "Europa en ruinas. Atlas (de las ruinas) de Europa". Artículo publicado en el suplemento *El Cultural*. El 14 de octubre de 2016. <https://www.elcultural.com/revista/arte/Europa-en-ruinas/38650> (consultado: 27 de febrero de 2019)

VV. AA. (2012), *Doing research. writings from the finnish academy of fine arts* — N° 3. http://www.commoningtimes.org/texts/doing_research.pdf (Consultado: 12 de octubre de 2018)

VV. AA. (2018), *Mnemosyne. Meanderings through Aby Warburg's Atlas — Ten panels from the Mnemosyne Atlas* Warburg Institute. Cornell University Library. <https://warburg.library.cornell.edu/> (Consultado 19 de marzo de 2019)

WHITEREAD, Rachel. (2010) *Drawings*. Publicado en 2017 en el canal de Tate modern: <https://www.youtube.com/watch?v=tQnMrU-WTDGk> (Consultado: 17 de enero de 2019)

Filmografía

CURTIS, Adam. (2016). *HyperNormalisation*. Reino Unido. Documental. 166 minutos. Producción: BBC

DEBORD, Guy (1961). *Crítica de la separación*. Documental. 20 mins. Francia. Dansk-Fransk.

—. (1973). *La Sociedad del espectáculo*. 88 minutos. Francia. Sigmar-films.

DELEUZE, Gilles (1988-89). *Deleuze de la A a la Z*. También: *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Documental televisivo. Francia. 480 mins. aprox. Emitido en 1996. Dirección: Pierre-André Boutang, Michel Pamart. Producción: La Femis / Sodapera Productions

FAROCKI, Harun. (1986). *As you see*. Documental. 72 mins. Alemania. Producido por Hamburger Filmbüro / Westdeutscher Rundfunk (WDR)

GODARD, Jean-Luc. (1988). *Histoire(s) du Cinéma*. 268 mins. Documental. Francia. Producción: Gaumont / Canal+ / La Sept / France 3 / JLG Films / Centre National de la Cinématographie / Télévision Suisse-Romande / Vega Film. Reparto: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gos, Alain Cuny, Juliette Binoche, Sabine Azéma, Serge Daney, Julie Delpy

GUZMÁN, Patricio. (2010). *Nostalgia de la luz*. Documental, 90 mins. Coproducción Francia-Alemania-Chile; Blinker Filmproduktion / WDR / Cronomedia / Atacama Productions.

KLAYMAN, Alison. (2012). *Ai Weiwei: Never Sorry*. Documental. 90 mins. Estados Unidos. Producción: MUSE Film and Television / Never Sorry

KLUGE, Alexander, FASSBINDER, Rainer Werner, et al. (1978). *Alemania en otoño*. Alemania. Documental. 116 minutos. Producción: Hallelujah Film / Kairos Film / Project Filmproduktion / Filmverlag der Autoren / ABS Filmproduktion

—. (1968). *Artistas en el circo: perplejos*. Alemania. 104 minutos. Producción: Kairos-Film. Reparto: Hannelore Hoger, Sigi Graue, Alfred Edel, Bernd Höltz, Eva Oertel, Kurt Jürgens, Gilbert Houcke, Wanda Bronska-Pampuch, Herr Jobst, Hans-Ludger Schneider.

—. (2008). *Noticias de la antigüedad ideológica. Marx / Eisenstein / El Capital*. Alemania. Documental. 570 minutos. Producción: Suhrkamp Verlag. Con entrevistas a pensadores como Peter Sloterdijk, Oskar Negt, Hans Magnus Enzensberge, entre otros

LANZMANN, Claude. (1985). *SHOA*. Documental. Francia. 566 minutos. Ayudante de dirección: Corina Coulmas, Irène Steinfeld-Levi. Producción: Brigitte Faure. Fotografía: William Lubtchansky.

MARKER, Chris. (1977). *El fondo del aire es rojo*. Francia. Documental. 180 minutos. Producción: Dovidis. Fotografía: Pierre-William Glenn, Willy Kurant

POLLEY, Sarah. (2012). *Stories we tell*. Canadá. Documental biográfico. 108 minutos. Producción: National Film Board of Canada (NFB)

VARDA, Agnès. (2000). *Los espigadores y la espigadora*. Francia. Documental 82 minutos. Producción: Ciné Tamaris.

VARDA, Agnès. (2002). *Los espigadores y la espigadora. Dos años después*. Francia. Documental 63 minutos. Producción: C.N.D.P / StudioCanal - Canal+ / Ciné Tamaris.

Otros

ARTAUD, Antonin (1946). *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Programa radiofónico que no fue emitido por censura. La grabación puede encontrarse por ejemplo en (Consultado 26/07/2018) <https://www.youtube.com/watch?v=X4uiRe6W1xU>

BERNABÉ, Alberto (2018) Conferencia *El orfismo, entre la religión y la filosofía*. Ciclo "Ciencias ocultas en la antigüedad y su legado". Presentación: Lucía Franco. 17 de abril de 2018. Fundación Juan March. Madrid. Enlace (consultado 19/06/2018) <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=101416>

CLARK, Lygia. (1984). *Memória do corpo*. Vídeo en coproducción: MEC, SEC, FUNARTE, INAP. 30 mins. Aprox. <https://www.youtube.com/watch?v=9ymjW6yVKAg> (Consultado 19 de agosto de 2018)

DEMAND, Thomas. (2013) Diálogo con Rem Koolhaas con motivo de la recreación de la exposición "When attitudes becomes form" <https://vimeo.com/149172847> (consultado 7 de septiembre de 2018).

LATOURE, Bruno (2016) *Why Gaia is not the Globe*. Conferencia. 51 mins. Faculty of Arts, Aarhus Universitet. <https://www.youtube.com/watch?v=7AGg-oHzPsM> (Consultado: 4 de octubre de 2018)

SEAMON, John. (2016) "Entender la memoria: Explicando la psicología de la memoria a través de las películas" curso online a través de la Universidad Wesleyana. Plataforma de Coursera

ULRICH OBRIST, Hans (2018) Entrevista a Anne Imhof en DLD Conference. *For The Grace Of Thoughts* (Anne Imhof, artist, & Hans Ulrich Obrist, curator) | DLD 18 (consultado 28/07/2018) <https://www.youtube.com/watch?v=mfoePaioRiw>

